Das moderne Drama

Robert Franz Arnold

Das moderne Drama

Robert Franz Arnold


SEAL OF THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA
LET THERE BE LIGHT
1868



Arnold

Das moderne Drama


K.J.T. 1872

Das
Moderne Drama

von

Robert F. Arnold

a. o. Professor an der Universität Wien

Straßburg

Verlag von Karl J. Trübner

1908

Jakob Minor

zu eigen

Vorwort

Aus Vorlesungen, die 1905 in Lehrerferialkursen der Universität Innsbruck, ein Jahr darauf in der Wiener University Extension, 1907 endlich an der Wiener Universität selbst gehalten wurden, ist dieses Buch entstanden. An der Disposition des Stoffes, wie sie sich von einem Vortragszyklus zum andern immer klarer ergab, am logischen Gerüst der einzelnen Vorlesungen ist in der Ausarbeitung für den Druck wenig oder nichts geändert worden. Und auch insofern verleugnet das „Moderne Drama" seinen Ursprung nicht, als es von Anfang bis zu Ende stetig über die Ziele der Untersuchung, den Umfang des jeweiligen Arbeitsgebiets, die gedankliche Verkettung der einzelnen Abschnitte Rechenschaft gibt und wiederholt inne hält, um die zurückgelegte Wegstrecke zu überschauen und auf die noch zu durchmessende vorzubereiten. So ist denn insbesondere zu Anfang der ersten, neunten und zehnten, sowie zu Ende der zwölften Vorlesung all das gesagt, was der Verfasser vielleicht unter anderen Umständen hier im Vorwort hätte ausführlich mitteilen müssen, nun aber bloß in einem Satz zusammendrängt: es kam ihm darauf an, im allgemeinen die parallele Entwicklung des im engeren Sinne modern genannten Dramas bei den verschiedenen Kulturvölkern aufzuzeigen, im besonderen das moderne Drama der Deutschen aus seinen nationalen und internationalen Voraussetzungen abzuleiten und gleichzeitig zu beschreiben.

Aus dieser Formulierung des Problems ergibt sich selbstverständlich zunächst, daß hier nicht eine Lösung desselben, nur der erste Versuch einer solchen geboten werden kann. Es ergibt sich fernerhin auch wohl eine Rechtfertigung des vom Verfasser eingeschlagenen Weges. Denn da es sich darum handelte, die Hauptlinien der Entwicklung stark und deutlich hervortreten zu lassen, in einem künstlichsten Webemeisterstück der Geistesgeschichte Kette und Einschlag kenntlich zu machen, so empfahl sich namentlich bei den nichtdeutschen Völkern Verzicht auf eine ja ohnehin unerreichbare Vollständigkeit (in bibliographischem Sinn) und Beschränkung auf die entwicklungsgeschichtlich wichtigen Daten, Werke und Menschen, empfahl sich eine auf möglichst breiter Induktionsbasis ruhende, aber gleichzeitig höchst konzentrierte Darstellung, die mit einiger Selbstverleugnung viele Dichtungen und Dichter absichtlich verschwieg, ungezählte Male die aus der Lektüre eines Dramas oder aus einem Theaterabend gewonnenen Belehrungen in einen Nebensatz, ein Adjektiv oder Adverb oder in die bloße Anführung der betreffenden Dichtung an einem bestimmten und keinem andern Ort zusammendrängte. Für Arbeiten wie die vorliegende schien eine öde „Vollständigkeit" der Namen, Titel und Jahreszahlen nicht etwa geboten, sondern ausgeschlossen, viel wichtiger dagegen ein anderes nur zu oft vernachlässigtes Prinzip: das der richtigen Proportion und Perspektive; und dieses durchzuführen, hat sich der Verfasser eifrigst bemüht. Trotz alledem sind doch (vornehmlich durch die ausführlichere und weitherzigere Beschreibung des gegenwärtigen deutschen Dramas) der Namen und Titel soviel geworden, daß die Anlegung eines doppelten Registers sich auf die Dauer nicht abweisen ließ und das Buch nun auch Nachschlagezwecken zu dienen vermag.

Die methodische Literaturgeschichte hat sich bisher, wenige Ausnahmen abgerechnet, der wissenschaftlichen Erforschung des letzten Menschenalters deutscher Literatur entschlagen und dies Feld den Tagesschriftstellern überlassen. Die Gründe dieser unleugbar vornehmen Zurückhaltung sind leicht zu ermitteln (vgl. S. 1 f.) und fallen sicherlich schwer ins Gewicht, aber mit ebendiesen Schwierigkeiten hat die landläufige Literatur- und Theaterkritik nicht minder hart zu ringen als die Philologie, und zweierlei hat diese vor jenen jedenfalls voraus. Erstlich die historische Methode, das Bestreben und das Vermögen, Einzelphänomene aus ihren geschichtlichen Ursachen zu erklären und in die großen Zusammenhänge der Entwicklung zu bringen. Zum andern: das erreichbar größte Maß von Unbefangenheit. Durch Betrachtung lang und längst vergangener Zeitabschnitte gewohnt, literarische Entwicklungen ohne Ansehen der Person zu schildern, und unbekümmert um die Gunst oder Abgunst der Literaturgewaltigen unserer Zeit urteilt der Historiker über die Kotzebue und Müllner, die Bäuerle und Saphir von heut mit demselben Gleichmut wie über ihre geistigen Ahnen, die ihm weder schaden noch nützen können. Und liegt nicht auch darin ein Vorteil für die Erkenntnis der Dinge, wie sie sich wirklich ereigneten, der Persönlichkeiten, wie sie wirklich waren und sind, daß der wissenschaftliche Forscher die störenden Elemente der Subjektivität im allgemeinen viel energischer von seiner Arbeit fernzuhalten vermag als der Tageskritiker von der seinen?

Aus solchen Erwägungen hat der Verfasser Anregung und Mut für die vorliegenden Untersuchungen geschöpft. Auf die neben zwei Berufen erübrigten kargen Mußestunden angewiesen, einem schier erdrückenden, dabei zum Teil schwer zugänglichen Material gegenüberstehend, hätte er das Buch

kaum vollenden können, wenn nicht die Herren Brotanek, Dessauer, Doublier, Hock, Pap, v. Roretz ihm die Korrektur des Drucks wesentlich erleichtert, die Herren Benesch, Gregori, Henckell*), Maddalena, Prijatelj, Rietsch, Scherber, Stern, besonders aber Alexander v. Weilen ihm durch bereitwillige Auskünfte manch mühsame Nachforschung erspart hätten. Die beiden Register hat die Frau des Verfassers ausgearbeitet. All diesen Helfern herzlichsten Dank.

Wien, 21. Juli 1907.

R. F. Arnold.

*) Aus seinen leider erst nach Abschluß des Satzes erfolgten Mitteilungen über den älteren Spielplan der Berliner „Neuen Freien Volksbühne" erhellt, daß die deutsche Uraufführung des 1. Teils von „Über unsere Kraft" nicht, wie es u. a. in R. Krauß' Schauspielbuch S. 48 und hier S. 119 heißt, 1900 am Berliner Theater durch Paul Lindau, sondern schon im Mai 1897 an der Neuen Freien Volksbühne stattfand. — S. 30 Z. 7 v. u. ist „und David" zu streichen, S. 49 Z. 8 v. o. 1899 in 1900 zu verbessern. — Tatsachen und Daten grade der allerjüngsten Vergangenheit zu erheben und festzustellen, hält oft schwerer, als der Laie, schwerer vielleicht auch, als der Erforscher älterer Literaturperioden glauben mag.

Erste Vorlesung

Diese Vorlesungen gelten dem modernen Drama, also dem wichtigsten und anziehendsten Teil einer Literatur, die uns als dichterischer Ausdruck des geistigen Inhalts unsrer Zeit durchaus aktuell erscheint, mit der wir aufgewachsen und tausendfach verwachsen sind, über deren zukünftigen Abschluß und mögliche Nachfolge uns bestenfalls sehr unsichere Vermutungen zustehen, und die wir gleichwohl besser zu kennen und zu verstehen wähnen als irgend eine andere. Der ernsten und gewissenhaften Forschung erwachsen aus solchem Stoffe große Schwierigkeiten. Die Fragen nach dem Woher dieser Literatur, nach ihren kulturellen und literarischen Grundlagen und Voraussetzungen lassen sich allerdings heute schon mit wünschenswerter Sicherheit beantworten, desgleichen insbesondere die Kinder- und Flegeljahre der „Moderne" im Auslande und auf deutschem Sprachgebiete wohl in allen wichtigen Zügen darstellen; je näher wir aber dann dem jetzigen Zeitpunkte, je tiefer wir aus dem wohlgeordneten Nacheinander der historischen Entwicklung in das schwer zu entwirrende Nebeneinander der unmittelbaren Gegenwart kommen, desto bewußter muß es uns Lernenden und Lehrenden werden, daß eine völlig klare und perspektivisch richtige Übersicht dieser Gegenwart, eben weil es die Gegenwart ist, noch nicht stattfinden kann, daß unser Urteil über einzelne Richtungen, Dichtungen, Personen durch tausend Fehlerquellen beirrt, und selbst wenn dies nicht der Fall wäre, durch die uns noch verschlossene Zukunft jederzeit verändert, berichtigt, ja aufgehoben werden kann. Hier so gut wie in der Betrachtung längst vergangener Zeiträume offenbart sich die Majestät der Geschichte. Nicht niederdrücken soll uns die Erkenntnis solcher Unzulänglichkeit; sie schütze uns nur vor unbescheidenem

Absprechen, sie helfe uns, den richtigen Ton zu finden, sie korrigiere, so weit es möglich ist, den allzugroßen Gesichtswinkel, in dem uns zeitgenössische Dinge und Tatsachen zunächst immer erscheinen, sie weise uns immer und immer wieder auf denjenigen Teil unserer Aufgabe zurück, der noch am ehesten erfüllbar ist: zu zeigen, daß auch die Literatur unserer wie jeder anderen Zeit unter geschichtlichen Traditionen und in bestimmten Entwicklungsreihen steht, irgendwie geworden ist, keinerlei absolute Geltung beanspruchen darf, zeitlich und tausendfach sonst bedingt ist und ihrerseits wieder spätere Literaturen beeinflussen und vorbedingen wird. Und der Trost bleibt wissenschaftlicher Erörterung jüngster Vergangenheit unbenommen: mögen immerhin spätere Generationen in ihrer Erkenntnis unserer Tage alle Vorteile zeitlicher Distanz voraus haben, wir besaßen doch mühelos, was jenen ewig unerreichbar sein wird, wir fühlten den Herzschlag, wir atmeten den Hauch, wir litten die Leiden, wir lebten das Leben unseres Geschlechts.

Diese Vorlesungen gelten vornehmlich dem modernen deutschen Drama. Aber eben dieses Thema verlangt gebieterisch Berücksichtigung auch der wichtigsten anderen europäischen Literaturen, mit denen die unsrige empfangend und gebend (gerade auf dramatischem Gebiete zumeist empfangend) in Zusammenhang steht; es nötigt den Darsteller, zunächst in großen Zügen die Entwicklung des deutschen Dramas bis dahin zu verfolgen, wo dessen moderne Phase anhebt, dann die ausländischen Voraussetzungen der Moderne zu ermitteln und zu skizzieren und zuletzt die Bewältigung des eigentlichen Themas zu versuchen.

Doch zuvor scheint es nicht nur nicht überflüssig, sondern geboten, die letzten Stadien im Werdegang eines der dramatischen Dichtung aufs engste verwandten und mit ihr in ständiger Wechselwirkung stehenden Faktors, des Theaters nämlich, zu vergegenwärtigen. Auch hier wird unser Augenmerk vornehmlich der Entwicklung auf deutschem Sprachgebiete zugewendet bleiben, Ausländisches indessen nach Bedarf herangezogen und die Tatsache ein für allemal festgestellt werden, daß sich die Evolution der theatralischen Dinge, von nationalen Besonderheiten ab-

gesehen, in allen Kulturstaaten ziemlich parallel vollzieht, doch so, daß Frankreich, England, auch Italien zumeist für Deutschland vorbildlich gewesen sind und dieses wieder vielfach dem Norden und Osten Europas Maß und Richtung gab.

Die herrschende Stellung, welche das Theater gelegentlich schon im alten Reich und während der Fremdherrschaft, insbesondere aber unter dem Deutschen Bund bis 1848 und darüber hinaus im geistigen Leben der Nation eingenommen hat, scheint unwiederbringlich verloren. Das Öffentlichkeitsbedürfnis des Einzelnen, das sich ehedem unter Absolutismus und Zensur nur in demonstrativem Applaus, in stürmischer Parteinahme für oder wider eine Bühnengröße, in schier unbegreiflichem Interesse an allem, was irgendwie zum Theater gehörte, kundgab, hat in der erregten und fortdauernden politischen Diskussion der Verfassungsstaaten, in den zahlreichen Organisationen des wirtschaftlichen Kampfs, auch in dem überreich entwickelten Vereinsleben unzählige besser funktionierende Ventile gefunden. Wenn ferner die Bühne noch vor hundert, noch vor sechzig Jahren gewissermaßen die einzige Bildungsstätte für unbemittelte Erwachsene war, so ist sie aus dieser Funktion durch die mannigfachen und täglich weiter um sich greifenden Volksbildungsbestrebungen, sofern sich diese selbst nicht wieder der Bühne bemächtigen (vgl. Vorl. X), völlig verdrängt worden.

Und wer könnte all die Erscheinungen des letzten Jahrhunderts aufzählen, welche die immer rege Schaulust der Menge ebenso gut und besser befriedigen, als es das Theater je vermocht? Nur einzelne besonders mächtige Konkurrenten seien hier namhaft gemacht. Wie um 1600 die „englischen Komödianten“ mit den vergröberten Stücken Shakespeares und seiner Zeitgenossen, so kamen zwei Jahrhunderte später die „englischen Reiter“ über den Kanal auf das Festland. Anfänglich führten sie dem gaffenden Haufen der Städter und Dörfler in flüchtig aufgeschlagenen Buden und Zelten nur allerlei equestrische Kunststücke vor, ergänzten allmählich, großen Zulaufs gewiß, ihr Personal durch Akrobaten, Clowns, Tänzer, Tänze-

rinnen, Tierbändiger, Dresseure u. dgl., entfalteten große Pracht der Ausstattung und schufen so den immer noch wandernden, aber auf seinen Stationen schon häufig in großartigen Gebäuden herbergenden Zirkus, der insbesondere dem „kleinen Mann" der Großstadt schnell ein beliebtes Surrogat des Theaters wurde. Ebenfalls englischen Ursprungs scheint das, was man heutzutage Variété oder Spezialitätenbühne nennt: hervorgegangen aus den schon in den Vierzigerjahren bezeugten, vielleicht aber noch älteren music-halls in London, in denen neben den unvermeidlichen Clowns Solosänger und -tänzer beiderlei Geschlechts auftraten und das Publikum durch ein vorwiegend frivoles Programm anlockten. Frankreich übernahm diese Art der Unterhaltung in der Form des café chantant und erzeugte dann während des zweiten Kaiserreichs, die Reizmittel der music-halls mit denen des Zirkus vereinigend, das durch den bunten Wechsel seiner Darbietungen ausgezeichnete und darnach benannte Variété-Theater[1]), das in den Sechzigerjahren auf deutschen Boden verpflanzt wurde und insbesondere nach 1870 üppig ins Kraut schoß, in Österreich noch überdies mit dem alten Volkssängerwesen verwuchs. In prunkvollen Gebäuden untergebracht, Personal wie Programm der „Spezialitäten" nach bestimmten, ziemlich kurzen Fristen grundsätzlich wechselnd, mit seinen Eintrittspreisen die besseren Theater unterbietend, übte und übt das Variété auf alle Klassen der städtischen Bevölkerung eine Zugkraft aus, die um so stärker wird, je aufreibender sich der Existenzkampf gestaltet, je weniger der mühsam Erwerbende fähig ist, nach harter und nervenabnutzender Tagesarbeit Erholung mit geistiger Anspannung, wie sie z. B. das literarische Drama fordert, zu verbinden. So wurde und bleibt die Spezialitätenbühne der bedrohlichste Konkurrent des Theaters; bisweilen versuchten einzelne Literaten, ihr gleichsam den Wind aus den Segeln zu nehmen und sie mit ihren eigenen Mitteln

---

[1]) Den Namen „Théâtre des variétés" führte, wie es scheint, zuerst eine 1790 in Paris gegründete Bühne, weil sie nebeneinander Singspiel, komische Oper und Tragödie pflegte.

zu schlagen, doch stets nur mit vorübergehendem Erfolge: so Ernst v. Wolzogen mit seinem „Überbrettl“[1]), einer Germanisierung des nach 1880 von Rodolphe Salis in Paris geschaffenen und schon dort vielfach (sehr geschickt von Aristide Bruant) variierten sogen. cabaret, das seinerseits in der Tradition der Künstlerkneipen und der chantants steht. Die französische, deutsche und sonstige Kabarett-Kunst hebt einfach die poetischen Elemente (Lieder, Rezitationen, kleine Dramen) aus dem Programm des Variété-Theaters heraus, stimmt sie nur sozusagen um eine halbe Oktave höher, arbeitet mit kleinem Anlagekapital in kleinen Lokalen vor einem Publikum, das, in der Zahl naturgemäß beschränkt, sich deswegen als geistige und literarische Elite fühlt und von den Unternehmern in dieser Täuschung sorgfältig erhalten wird. Im übrigen folgt das Kabarett marodierend und parodierend der allgemeinen literarischen Entwicklung und bietet für ihre Erkenntnis wenig Interessantes; den Naturalismus trieb es auf die Spitze, der neuen Romantik suchte es lyrische Antriebe abzugewinnen, legte den Schwerpunkt nach altgallischen Traditionen abwechselnd auf mehr oder weniger vergnügliche Erotik und das nie versagende Schauderbare. Nur wenige derartige Unternehmungen vermochten sich längere Zeit zu halten, aber das Genre brachte sehr originelle Persönlichkeiten hervor, so die berühmte diseuse Yvette Guilbert und (vgl. Vorl. VI) den Possendichter Courteline, ferner auch englische, deutsche, dänische Autoren von unbestreitbarer Eigenart und Verwandtschaft.

Hatte sich nun das Theater als solches einer so mächtigen Konkurrenz gegenüber wohl oder übel zu behaupten, so verschoben

---

[1]) Die Priorität der Idee dieser 1901 begründeten, seither oftmals nachgeahmten Anstalt für Pflege „angewandter Lyrik“ beansprucht O. J. Bierbaum (1897). Wolzogens „Überbrettl“ hieß offiziell „Buntes Theater“ und hatte sein Standquartier in Berlin, ebenda das Künstlerkabarett „Schall und Rauch“ (1901, Urzelle des „Kleinen Theaters“) dessen parodistischer Bierzeitungsstil auch bei den „Elf Scharfrichtern“ in München und anderwärts begegnet.

sich während des XIX. Jahrhunderts auch innerhalb des Bereiches der Bühne die Kräfteverhältnisse sehr augenfällig; davon gar nicht zu reden, daß die Oper (vgl. Vorl. III), die vor Richard Wagner noch fast ausschließlich an den musikalischen Teil des Publikums appelliert hatte, nunmehr selber Literaturträgerin wurde und somit auf das bisher dem gesprochnen Drama vorbehaltne Gebiet übergriff. Die zweite Hälfte des Jahrhunderts zeitigte überdies in der (freilich literarisch wie musikalisch schon langeher vorbereiteten) Operette eine neue Gattung, die ähnlich wie Zirkus und Variété dem Bedürfnis nach leichter, womöglich frivoler Unterhaltung, den Wünschen nimmersatter Schaulust entgegenkam und doch genug künstlerische Elemente beibehielt, um auch anspruchsvollere Schichten des Publikums befriedigen zu können. Die moderne Operette begann ihren Siegeszug um 1855 von Paris aus[1]), fand in Wien (erste Offenbach-Aufführung 16. Okt. 1858) die geeignete Einbruchsstelle ins deutsche Sprachgebiet, gar bald auch virtuose Tondichter wie Suppé (1860), Johann Strauß (1871), Millöcker (1873) und beeinträchtigt, wiewohl im großen und ganzen textlich wie musikalisch immer tiefer sinkend, als Konkurrentin bis auf unsere Tage nachhaltig das eigentlich literarische Drama. England, Frankreich, auch Spanien und insbesondere Österreich decken den starken europäischen und amerikanischen Bedarf

So erscheint also das Theater im Verlauf und am Ende des XIX. Jahrhunderts sowohl von ganz andersartigen als

[1]) Die moderne Operette zweigt unmittelbar von der komischen Oper ab und erscheint anfangs u. a. durch relativ erhöhte Wichtigkeit des (meist burlesken oder parodistischen) Textes gekennzeichnet. Ihre Begründer sind Florimond Rouyer gen. Hervé und sein glücklicherer Rivale Jacques Offenbach, der in 15 Jahren über 100 Operetten, fast alle auch in Deutschland aufgeführt, vertonte. Besonders berühmt und mustergiltig wurden „Orpheus in der Unterwelt (1858, Text von Hector Crémieux) und „Die schöne Helena" (1864, Ludovic Halévy und Henri Meilhac). — In der spezifisch wienerischen Operette ist der Text allmählich wieder zum Vorwand für gefällige Musik herabgesunken.

auch von gewissermaßen verwandten Institutionen arg bedrängt und die Existenz seiner vornehmeren Gattungen geradezu gefährdet. Auch in wirtschaftlicher Hinsicht erfuhr es den Wandel der Zeiten. Entsprechend dem Geiste der kapitalistischen Wirtschaftsordnung sollte es nun nicht mehr bloß dem Prinzipal und nebenher seinen Komödianten auskömmliche „Nahrung“ gewähren, sondern schnell ein angelegtes Kapital möglichst hoch verzinsen, und zwar im Kampfe gegen eine erbitterte Konkurrenz. Noch weit mehr also als im XVIII. Jahrhundert mußte es nun darauf verzichten, die Menge literarisch zu führen, vielmehr ihren Wünschen weit entgegen kommen, zu rechter Zeit für Abwechslung sorgen, allen möglichen außerhalb der Kunst liegenden Faktoren Rechnung tragen — ein Zwang, dem sich auch so sicher gestellte Bühnen wie subventionierte Hof-, Landes- oder Stadttheater nicht völlig entziehen konnten. Schillers hochfliegender Idealismus hatte die Schaubühne zur moralischen Anstalt erheben wollen; der aus dem Leben gegriffene Theaterdirektor Bordenave in Zolas „Nana“ läßt für seine Bühne nur die diametral entgegengesetzte Bezeichnung gelten. Die jetzt allgemein verbreitete, am schärfsten wohl in Nordamerika ausgeprägte Anschauung liegt zwischen diesen Extremen in der Mitte und erblickt im Theater ein ausgesprochen und in erster Linie wirtschaftliches Unternehmen, das teilweise auch mit künstlerischen Mitteln arbeitet und, soweit die Verfolgung des wirtschaftlichen Zweckes dadurch nicht gestört wird, auch künstlerischen Zielen nachstreben darf.

Zu Beginn des XIX. Jahrhunderts lag es noch völlig in der Willkür der Behörden, einem Privatmann den Betrieb eines Theaters zu gewähren oder zu verweigern. In Preußen z. B. erhielt ein Schauspieldirektor seinen „Gewerbeschein“ nur nach Genehmigung des allgemeinen Polizeidepartements für eine genau bestimmte Zeit und einen bestimmten Ort. Auch in der preußischen Gewerbeordnung von 1845 blieb es noch dabei, erst 1869 stellte ein Gesetz des Norddeutschen Bundes fest, unter welchen Bedingungen die Konzession (früher hieß es gewöhnlich: Privilegium) versagt werden dürfe, und gab damit dem Ge-

werbe tatsächlich fast völlige Freiheit, die von der Reichsgesetzgebung später nur in Einzelheiten wieder eingeschränkt wurde. Und ähnlich in den meisten anderen deutschen Staaten. Frankreich hatte schon unter der Revolution und dann noch öfter, zuletzt seit 1864, völlige Theaterfreiheit. In Deutschland bewirkte das 1869er Gesetz natürlich eine außerordentliche Steigerung der Bühnengründungen. 1870 standen auf dem Gebiete des Deutschen Reiches weniger als 200 Theater mit 5000 Angestellten, 1896 hatten sich beide Zahlen nahezu verdreifacht, 1907 zählte der „Neue Theateralmanach" für das deutsche Sprachgebiet einschließlich einzelner ausländischer Exposituren in Amsterdam, Petersburg, New York usw. 643 Bühnen, wobei sicherlich eine beträchtliche Anzahl wandernder „Schmieren" und amerikanischer Theater nicht eingerechnet ist[1]). Die große Mehrheit jener Bühnen ist stabil; gleichwohl werden Gesamtgastspiele nach dem Muster der später noch zu besprechenden Meininger oder der bayrischen Dialekttruppen gerade jetzt immer häufiger, wodurch sich das alte Wesen fahrender Komödianten zeitgemäß erneut.

Eine völlige Änderung erfuhren in dem betrachteten Zeitraume die wirtschaftlichen Beziehungen zwischen Bühne und Autor im Anschlusse und oft in engem Zusammenhang mit der Entwicklung des sogenannten Urheberrechtes. Vor der gesetzlichen Regelung dieser Verhältnisse hatte der Verfasser sein Manuskript einer Bühne um eine nach unseren Begriffen meist lächerlich kleine Summe verkauft und sich hierdurch aller weiteren Rechte begeben; 100 Reichstaler galten um 1775 als anständiger Ehrensold für ein abendfüllendes Stück. Die Preise waren natürlich nach Ort, Zeit und Konjunktur, nach Angebot

---

[1]) Nach derselben Quelle zählt Berlin 45 Bühnen (allerdings mit Einrechnung mehrerer von Berlin aus geleiteter, wandernder sogenannter „Ensembles"), Wien 20, München 13, Hamburg 7. — Auch in London behaupten sich zeitweilig deutsche Bühnen, desgleichen in Nordamerika überall, wo die Deutschen einen stärkeren Prozentsatz der Bevölkerung ausmachen.

und Nachfrage Schwankungen unterworfen, immer aber tief unter dem heutigen standard. So bekam z. B. Castelli für das Textbuch zu Weigls „Schweizerfamilie", einer in- und außerhalb Deutschlands dauernd beliebten Oper, die ihrem Librettisten heute ein großes Vermögen einbrächte, ein für allemal 100 Gulden Banco d. i. 80 Gulden Konventionsmünze, Bauernfeld von Berlin für das Lustspiel „Liebesverbot" 50 Taler, Grillparzer in Wien für den „Ottokar" 200 Dukaten, für den „Treuen Diener" 500, für die Hero-Tragödie 400, Deinhardstein ebenda für „Hans Sachs" 360 Gulden, Ibsen viel später in Kristiania für die „Komödie der Liebe" 100 Speciestaler, was als sehr beträchtliches Honorar galt, und für die „Krieger auf Helgeland", weil sie schon vor der Aufführung gedruckt waren, so gut wie nichts[1]). Der Autor konnte sein Manuskript natürlich auch an mehrere Theater gesondert verkaufen: aber freilich nur, wenn nicht inzwischen Souffleure, Schauspieler oder stenographierende Zuhörer unrechtmäßige Manuskripte hergestellt und ihrerseits in den Handel gebracht hatten, oder wenn das Stück durch oder gegen des Autors Willen irgendwo gedruckt worden war, denn es galt als unbestrittnes Recht, daß der Druck ein Bühnenwerk vogelfrei mache. Einigermaßen wirtschaftlich gesichert waren höchstens die einer bestimmten höfischen oder städtischen Bühne fest verpflichteten „Theaterdichter"[2]), die

---

[1]) Für Übersetzungen zahlte die Wiener Hofbühne im Vormärz 100—150 Gulden. Ihr Jahresbudget für Autoren- und Komponistenhonorare belief sich unter Schreyvogel auf ca. 3500 Gulden.

[2]) Von der Wiener Hofbühne z. B. waren nach A. v. Weilens Ermittlungen als Theaterdichter mit Dekret angestellt Johann Friedrich Jünger (1789—94), Kotzebue (1798, gegen 1000 Gulden jährlich verpflichtet, alle Stücke zuerst dem Burgtheater zu überlassen und Bearbeitungen &c. zu übernehmen), der nachmalige Direktor Franz v. Holbein (1807 an dem damals dem Hoftheater geschäftlich angegliederten Theater an der Wien), Körner (1813, 1500 fl.), Grillparzer (1818—1822; 2000 Gulden fix und Separathonorierung jedes einzelnen Dramas). Ähnlich, freilich auf entsprechend kleinerem

für bestimmte Leistungen einen normierten Jahrgehalt und eventuell noch andere Einkünfte bezogen; Raupach, einer der letzten deutschen „Theaterdichter", erhielt von seinem Institut, der Berliner Hofbühne, jährlich 600 Taler fix und überdies 60 Friedrichsdor für jedes abendfüllende Stück, verkaufte es dann noch in Wien um 250—300 Gulden usw. Im allgemeinen war bis auf 1844 mit Schriftstellerei für das Theater nur sehr wenig, weniger noch als mit andersartiger zu verdienen, und nur in seltenen Ausnahmsfällen ließ sich auf so schwankendem Boden eine Existenz begründen.

Wie in theatralischen Fragen so oft, gab Frankreich auch hier den ersten Anstoß zur Regelung verworrener Zustände. Schon im XVII. Jahrhundert machte der Operndichter Quinault wohl als erster den Versuch, einer Bühnendichtung auch nach dem Verkaufe des Manuskriptes noch pekuniäre Vorteile zu sichern. Ein Jahrhundert später (1780 und 1784) erzwang der Feuergeist Beaumarchais gesetzliche Verordnungen, die den Autoren bereits namhaften Gewinn sicherten, und 1791, während der Revolution, wurde den Schriftstellern und (5 Jahre lang) ihren Erben das ausschließliche Recht der Aufführung ohne Rücksicht auf die Drucklegung zugestanden, ein Recht, dessen sich die Inhaber entweder durch besondere Verträge begeben konnten, oder für das sie durch Überlassung eines bestimmten Gewinnanteiles (Tantièmen) entschädigt werden mußten; so konnte sich dann unter dem Bürgerkönigtum der fruchtbare Scribe ein großes, von deutschen Kollegen vielgeneidetes Vermögen erschreiben. 1833 erhielt England auf Betreiben des bekannten Dichters und Politikers Bulwer-Lytton ein ähnliches Gesetz. Insoferne, als die Tantième eine Prämie auf den Erfolg dar-

---

Fuß, war Holtei in Breslau, Berlin (Königstädt. Theater) und Darmstadt verpflichtet, ähnlich viele andere Bühnenschriftsteller. Von Ausländern nennen wir beispielsweise Johan Ludvig Heiberg als Kopenhagener, Ibsen als Bergenser Theaterdichter. Die Funktion war häufig mit der eines Theatersekretärs oder Dramaturgen verknüpft.

stellte, war sie in Deutschland schon durch die sogenannten Benefice-Vorstellungen vorbereitet worden, derart, daß dem Autor an größeren Bühnen vom Ertrag der 3. oder 6. oder 10. Aufführung nachträglich noch ein gewisser Anteil bis zu 50 selbst bis zu 100 Prozent[1]) überlassen wurde; mit erfolglosen Stücken konnte es ja nicht so weit kommen. 1812 wurde, anscheinend zum ersten Male in Deutschland und Österreich, die Tantième in Wien von Fürst Josef Lobkowitz unter ausdrücklichem Hinweis auf Frankreich wenigstens vorgeschlagen, 1839 aber von Pokorny für das von ihm geleitete Theater an der Wien eingeführt. Die Gesetzgebung (Preußen 1837, Deutscher Bund 1841) ging nun wenigstens so weit, das Aufführungsrecht ungedruckter Stücke zehn Jahre über den Tod des Autors hinaus zu schützen, und am 10. März 1844 erklärten sich der Burgtheaterdirektor Franz v. Holbein und der Berliner General-Theaterintendant Theodor v. Küstner zur Zahlung einer zehnprozentigen Tantième vom Brutto jeder Aufführung eines abendfüllenden Stückes bereit, ein Vorgehen, dem sich mehrere andere Bühnen anschlossen, das aber auch sonst eine Steigerung der Honorare zur unmittelbaren Folge hatte. 1846 dehnte das österreichische Preßgesetz seinen Schutz auf die als „Bühnenmanuskript“ gedruckten Dichtungen aus, 1854 folgte Preußen, 1857 der Deutsche und 1870 der Norddeutsche Bund, der das Aufführungsrecht den Erben des Dichters 30 Jahre lang sicherte; und seither hat die moderne Gesetzgebung in allen Kulturstaaten die betreffenden Bestimmungen stets im Interesse der geistigen Produktion erweitert und ausgestaltet und durch internationale Konventionen dem Bühnendichter wie jedem anderen Schriftsteller Gewinn auch jenseits der Grenzen seines Heimatstaates gesichert.

So verwandelte sich denn der dramatische Dichter aus einem, wenn überhaupt, so höchst kärglich entlohnten, etwa gar vertragsmäßig zur Produktion verpflichteten Lieferanten der

---

1) So erhielt z. B. Grillparzer vom Burgtheater als Honorar für die „Medea“ eine Bruttoeinnahme, 2000 Gulden.

Bühnen, der höchstens dann Respekt einflößte, wenn er die Dichtung gleichsam nur im Nebenamt betrieb, allmählich in den von der Konkurrenz umworbenen, seinen Beruf mit der Technik und den Usancen der Großindustrie und Hochfinanz betreibenden Villenbesitzer und Automobilfahrer — vorausgesetzt natürlich, daß er Erfolg hatte, und zwar mit einigen Stücken hintereinander. In literarischer Hinsicht machte das entscheidende Jahr 1844 keineswegs Epoche, wie Holbein und Küstner doch gehofft hatten. Wohl sprudelte nun der dramatischen Dichtung eine goldene Quelle, allein die tiefsten Züge aus ihr taten keineswegs die größten sondern die findigsten Schriftsteller, gradeso wie vor der Tantième die Müllner und Raupach von einer weit kärglicheren Ernte die vollsten Garben heimgeführt hatten. Ja die Erfahrungen zweier Menschenalter berechtigen zu der Frage, ob es um die dichterische Produktion nicht im allgemeinen besser stünde, wenn ihr das Lockmittel der Tantième fehlte, womit zugleich auch die große Menge der eben nur durch dieses Lockmittel zur Produktion bewogenen Schriftsteller in Wegfall käme. Es ist dies, wiederhole ich, eine Frage; beantworten läßt sie sich kaum.

Zwischen Autor und Bühne, Produzenten und Konsumenten, Angebot und Nachfrage schob sich nun der Zwischenhändler ein, um die Interessen beider und nicht zuletzt seine eigenen wahrzunehmen. Ehemals hatten wohl Souffleure größerer Bühnen den Manuskriptverkauf vermittelt und dem Autor so das rein Geschäftliche seines Berufes abgenommen. 1832 gründete der Schriftsteller L. v. Alvensleben in Leipzig eine Wochenschrift „Allgemeine Theaterchronik“; mit deren Redaktion verband er eine nach französischem Muster organisierte Theateragentur (anscheinend die erste in Deutschland), vertrieb Dichtungen und Kompositionen, vermittelte den Schauspielern Engagements ꝛc. Ein Berliner Souffleur L. Wolff konnte sich von einem ähnlichen, 1834 gegründeten Unternehmen 1847 als reicher Mann zurückziehen. Die Einführung der Tantième, dann die Gewerbefreiheit eröffneten der Tätigkeit der Agenturen ein weites Feld, und der „Neue Theateralmanach“ für 1907

zählt ihrer im deutschen Sprachgebiete dreiundsechzig; sie haben sich im Laufe der Zeit als schwer entbehrliche, freilich aber lästige Zwischenhändler erwiesen, und ihre Hand liegt besonders schwer auf kleinen Bühnen, was das Repertoire, und auf den Anfängern, was Aufführungen und Engagements betrifft. Mancher Dichter brachte die geschäftigen Mittler auf die Bretter und meist in ungünstigem Licht, so P. Lindau („Maria und Magdalena").

Ähnlich fördernd und hemmend zugleich wirkte auf das Theater und alles, was dazu gehört, die während des Jahrhunderts aus bescheidensten Verhältnissen zur jetzigen Großmachtstellung aufsteigende Presse ein. Während der klassischen und der romantischen Zeit war die Theaterkritik noch fast ausschließlich von rein literarischen Wochen- und Monatsschriften besorgt worden. Auch damals schon nützten einzelne Redakteure und Kritiker ihre Gewalt des Lobens und Tadelns, Nennens oder Verschweigens erpresserisch aus, so etwa Bäuerle, der gefürchtete Herausgeber der Wiener „Theaterzeitung", und sein Kumpan Saphir, oder jene Berliner Journalisten, deren ärgerliches Treiben Anschütz in seiner Selbstbiographie schildert; schon damals fanden sich Theaterdichter wie Kotzebue und Müllner, die dem Erfolge ihrer Dichtungen journalistisch vorzuarbeiten und nachzuhelfen wußten: Übelstände, die durch die geschilderte wirtschaftliche Entwicklung der Bühne und dadurch, daß die maßgebende Theaterkritik von der Wochen- und Monats- an die Tagespresse überging, ins Große gewachsen sind und zeitweilig Theater, Literatur und Kultur ernstlich bedrohten. Während in den Niederungen der Journalistik die in tausendfältigen Masken auftretende Erpressung Direktoren, Dichter und Schauspieler erst untertänig, dann zinspflichtig zu machen suchte, während „Redaktionsbesuche"[1]) ganz obligat wurden und die immer kürzer werdende Frist zwischen Aufführung und Berichterstattung allmählich

[1]) Von denen die Deutsche Bühnengenossenschaft ihre Mitglieder nach einer Rundfrage bei den Redaktionen offiziell entband, ohne doch dadurch die Unsitte zu beseitigen.

sogar die physische Möglichkeit einer gewissenhaften Kritik in Frage stellte, bekundeten in den letzten Menschenaltern grade die maßgebenden Kritiker maßgebender Blätter inner- und außerhalb Deutschlands, Männer von unantastbarem Charakter und gründlicher Bildung wie „Papa" Sarcey, das Orakel Frankreichs, und Nordau in Paris oder der einflußreiche Clemens Scott (London), Frenzel[1]), L. Pietsch, P. Goldmann in Berlin, Gottschall in Leipzig, die Stilmeister Speidel und Hanslick in Wien ausgesprochne Abneigung gegen alles Neue, Fortschrittliche, Geniale, ebenso ausgesprochne Sympathie für das Mittelmäßige, Hergebrachte, Akkreditierte, dazu ein unleidlich diktatorisches Auftreten — so daß der große Einfluß, dessen sich die genannten u. a. Schriftsteller bei ihrem Publikum, das ja mit dem der Theater identisch war, erfreuten und erfreuen, für das Werden der Kunst gradherausgesagt nur als Reibungswiderstand in Rechnung kommt[2]). Immer häufiger und häu-

[1]) Diesem Schüler Gutzkows standen in der kritischen Zeit um 1890 gleichzeitig drei so einflußreiche Blätter wie Nationalzeitung, Münchner Allgemeine Zeitung und Deutsche Rundschau, welch letztere er nun ein Menschenalter lang berät, zu Gebote. Der typische Theaterkritiker von heute schreibt in der Regel wenigstens für zwei Journale, als „Referent" und als „Korrespondent".

[2]) Charakteristische Proben aus Frenzelschen Kritiken geben Vorlesung VII und IX; eine Blütenlese aus Nordau und Speidel in Hardens „Kampfgenosse Sudermann" (1903) S. 32 f. — Wir fügen ein klassisches Speidel-Zitat hinzu (Wiener „Fremdenblatt" 15. Okt. 1876; die Rede ist von Wagners Nibelungen-Tetralogie): „Nein, nein und dreimal nein, das deutsche Volk hat mit dieser nun offenbar gewordenen musikalisch-dramatischen Affenschande nichts gemein, und sollte es an dem falschen Golde des „Nibelungen-Ringes" einmal wahrhaftes Wohlgefallen finden, so wäre es durch diese bloße Tatsache ausgestrichen aus der Reihe der Kulturvölker des Abendlandes" . . . „Man betrachte den stümperhaften Aufbau des Ganzen — den niederträchtigen Geist, der es durchwaltet, die Verblasenheit der Gestalten und noch zuletzt diese verlotterte Sprache — und frage sich, ob an geistig und technisch so liederliches Machwerk der Name „Dichtung" zu verschwenden sei?" Hier wahrlich

figer erschienen nun auch Theaterkritik und Theaterdichtung zum Schaden beider in Personalunion: ein und derselbe Schriftsteller beurteilte als Journalist vor der Öffentlichkeit die Leistungen einer Bühne, auf deren Brettern seine eigenen Dichtungen oder die seiner Verbündeten aufgeführt oder noch nicht oder nicht mehr aufgeführt wurden; er hatte es in der Hand, dem Unternehmen, das ihm nützen sollte und vielleicht nicht wollte, vielleicht auch nicht konnte, seinerseits und zwar ausgiebig zu nützen oder zu schaden, und die Erfahrung lehrt, daß die kritisch-poetischen Journalisten, die sich zur Verteidigung ihrer Doppelrolle sehr unklug auf Lessings ebenso großes wie seltnes Vorbild berufen, in solchem Falle ihre Macht über das Publikum zumeist schonungslos betätigt haben, um sich selbst Geltung zu verschaffen. Soviel die Kritik solcher Verwandlungskünstler an Unbefangenheit, mußte ihre Dichtung an künstlerischem Ernst einbüßen; zuletzt wurden beide gleichermaßen Geschäft und mannigfache Erscheinungen des Geldmarkts und kommerziellen Lebens wie Kompagniefirmen, Handlungsreisende, Reklame, wechselseitige Versicherung, Kartell, Mine und Gegenmine u. a. m. zum großen Nachteile der Nation ins Literarische übertragen. Übrigens hat es an leidenschaftlichen Angriffen und leidenschaftslosen Erörterungen dieses schädlichen Systems nicht gefehlt, und im letzten Jahrzehnt scheint eine Wendung zum Bessern eingetreten zu sein: wie denn das geistige und sittliche Niveau der deutschen Theaterkritik heutzutage dank einer ziemlich engen Bundes-

gilt, was Zola in der „Neuen Campagne" (1897) schreibt: „Die Seiten, die ein Kritiker hinterläßt, sind ein entsetzliches Zeugnis gegen ihn; denn hat er sich in der Beurteilung eines Werks geirrt, so bleibt der Beweis seines Irrtums für ewige Zeit bestehen. Und man stelle sich vor, wie solch ein Ausspruch, solch ein leeres überstimmtes Zeugnis des Unverstandes neben dem siegreichen Werke sich ausnimmt. Ich denke", fährt Zola fort, „manchmal an Sainte-Beuve, der doch sicherlich als Äquivalent genug richtige und bleibende Urteile hinterlassen hat; und doch, wenn er wiederkäme, wie müßte es ihn verdrießen, zu sehen, zu welcher Riesengröße Balzac gediehen ... den er so eifrig bekämpft und verleugnet!"

genossenschaft mit der Philologie durchschnittlich sehr hoch liegt[1]) und im allgemeinen von einer „Verrohung“ seit der Verfallszeit her weder sachlich noch formell (vgl. Vorl. IV, X) die Rede sein kann; im Gegenteil, die Kritik ist mit ihren Objekten gewachsen, ihr Einfluß übrigens insofern gesunken, daß eine bonne presse den Mißerfolg, ungünstige Kritik dauerndes Bühnenglück nicht stets zu hindern vermag. Aber immerhin gesellt sich auch heute wie vormals die Tagespresse zu den vielen im Verlaufe dieser Vorlesung betrachteten Faktoren, in deren Abhängigkeit das moderne Theater steht; Sudermann hat dies in einer sensationellen Streitschrift (vgl. Vorlesung X) richtig erkannt, die Tatsachen aber ganz irrig erklärt.

In solch freies Spiel verschiedenster Kräfte mitten hineingestellt, hat das Theater heute in mancher Hinsicht einen ungleich schwereren Stand als das Lessings, Goethes, Schreyvogels, Immermanns, Ibsens, und es kann dem modernen Bühnenleiter unmöglich verwehrt werden, was schon jene Großen zu tun sich für berechtigt hielten: im Spielplan und sonst dem Mittelschlage des Publikums große Konzessionen zu machen, literarisch Minderwertiges zur Aufführung zu bringen, wofern es nur bühnenwirksam und werbekräftig ist. Nach Schlenthers sachkundigen Ausführungen „darf sich ein Theater, das auf ein breites, mannigfaches Stadtpublikum rechnet, den jeweiligen Kotzebue oder Birch-Pfeiffer schon darum nicht verschließen, weil jedes Theater, auch das subventionierteste Hof- oder Stadt- oder Aktientheater auf geschäftlicher Grundlage steht und um so bessere Geschäfte machen muß, je höher es künstlerischen Idealen folgt. Je mehr abgearbeitete, in ihren Nerven überreizte, von ihren Sorgen unerlöste Menschen den Schluß des schweren Tages im Theater verbringen, desto größer wird das Bedürfnis nach leichter

[1]) Alfred Kerr setzt der Theaterkritik das sehr lockende, doch unerreichbare Ziel: sie möge den Dichtungen gegenüber heute schon jenen Standpunkt einnehmen, den der Literarhistoriker in 25 Jahren haben werde.

Zerstreuung, leichter Anregung, leichter Rührung und vor allem nach dem größten Sorgenbrecher, dem lauten Gelächter. Wenn das Kunsttheater diesen Bedürfnissen nicht entgegenkommt, so würden es Singspielhallen, Tingeltangel und Spezialitätenbühnen vollends verdrängen". Bewußt oder unbewußt nach solchen Grundsätzen handelnd, setzen auch die vornehmsten, reichsten, sichersten Bühnen ihr Repertoire ziemlich zu gleichen Teilen aus Wertvollem und aus Mittelgut, wie es der Tag erzeugt und der Tag hinwegnimmt, zusammen; sie greifen einerseits im Streben nach guter Literatur bis in das XVII., XVI. Jahrhundert, ja ins klassische Altertum zurück, suchen unsere und fremde Klassiker mehr oder minder stilvoll neu zu beleben, bekunden gegenüber vielversprechenden Neuheiten in höherem oder geringerem Grade den Mut des Experimentierens — erschließen sich andererseits stets und bereitwilligst dem jeweiligen Zugstücke, das in der Regel gar nicht anders als minderwertig und vergänglich sein kann. Naturgemäß trachten die Bühnen kleiner Städte noch mehr als die größerer[1]) nach möglichstem Wechsel der Darbietungen innerhalb eines Spieljahres; auf großstädtischem Boden ist es freilich möglich, eine Operette, eine Posse, ein Sensationsstück, neuerdings (nach englischem Muster) auch ein zum Ausstattungsstück erniedrigtes klassisches Drama Abend für Abend herunterzuleiern, und speziell in Nordamerika kommt es nicht allzu selten vor, daß ein beliebter Schauspieler, natürlich unter Wechsel seines Standorts, Jahre hindurch ununterbrochen eine und dieselbe Rolle spielt.

Welch ein Abstand zwischen den bescheidenen Gebäuden, in denen die Dramen der Klassiker das Licht der (Öl-) Lampen erblickten, und den glänzenden Palästen, wie sie dem Theater

[1]) Die Zahl der während einer Berliner Saison an großen und kleinen Bühnen „herausgebrachten" Novitäten wird derzeit auf achtzig veranschlagt, doch retten sich nur wenige ins nächste Spieljahr hinüber. Das Wiener Burgtheater spielte zwischen 1. Dez. 1904 und 30. Nov. 1905 (im Schillerjahr!) 10 Novitäten und 8 neuinszenierte ältere Stücke, insgesamt aber 71 deutsche Dichtungen mit 232 Aufführungen und 32 nichtdeutsche (117 Aufführungen).

heute nicht nur in Haupt-, sondern auch in allen ansehnlichen Provinzstädten errichtet sind, in Italien und zumal in Amerika gigantische Dimensionen annehmend[1])! Welch ein Abstand zwischen dem Häuflein Akteurs, Aktricen und Arbeitern, die dazumal das Personal einer Schauspiel und Oper gleichzeitig pflegenden Bühne ausmachten, und den Menschenscharen, die heute bei ersten Bühnen in fixer Anstellung sind[2])! Was der durch Goethe unsterbliche Theatermeister Mieding in Alt-Weimar leistete, besorgt heute an größeren Bühnen ein großer Stab von Beamten und Dienern. Welch ein Abstand endlich zwischen den ärmlichen und stilwidrigen Kostümen der guten alten Zeit, gegen deren Ungeschmack allerdings schon seit dem XVIII. Jahrhundert in England, Frankreich und auch Deutschland Opposition laut wurde, und der äußeren Erscheinung modernster Schauspieler, die gradezu kostümgeschichtliche, übrigens nicht immer einwand-

---

[1]) Das New Yorker Metropolitan House Theatre des gewandten Unternehmers Heinr. Conried (geb. 1855) arbeitete in der Saison 1905/06 mit wöchentlichen Ausgaben und Einnahmen von durchschnittlich 51 000 bzw. 70 000 Dollars. Für Solistengagen wurden 544 153, für Chor, Ballett ꝛc. 66 212, für das Orchester 95 083, für Beleuchtung und Theaterarbeit 56 652, für Dekorationen und Kostüme 98 257, insgesamt aber 1 177 058 Dollars verausgabt. Zur Verzinsung so ungeheurer Kapitalien bedarf es natürlich amerikanischer Eintrittspreise und amerikanischer Reklame; wieviel die letztere gekostet hat, wäre interessant zu erfahren. — Neben solchen Riesenziffern erscheinen das jährliche Ausgabebudget der Comédie française, das im letzten Halbjahrhundert von 600 000 auf 1 600 000 Franks stieg, oder die von Sudermann auf durchschnittlich 2000 Mark geschätzten „Tageskosten“ der größeren Berliner Bühnen recht bescheiden.

[2]) Das Hof-Burgtheater in Wien beschäftigte zu Beginn des Jahres 1906 in der Direktion 10, als Regisseure und Schauspieler 61, als Statisten 44, als Inspizienten ꝛc. 11, in der Garderobe 71, als Musiker 29, als Maler 2, Ärzte 2, im Bühnendienste 65, im Publikumsdienste 60, im ganzen 355, die Hof-Oper gleichzeitig 804 Personen. Ich entnehme diese Ziffern dem „Handbuch des a. h. Hofes“ für 1906; das gleichzeitige „Jahrbuch des k. k. Hofburgtheaters“ weicht in Einzelheiten ab.

freie Abhandlungen in Tuch, Seide, Pelz und Stahl auf dem Leibe tragen und die Aufmerksamkeit des Publikums gewaltsam auf ihre Garderobe lenken müssen. Hier haben u. a. Talma, der jüngere Kean, in Deutschland die noch besonders zu besprechenden Meininger Bahn gebrochen. Parallel entwickelten sich Dekoration und Mobiliar der Bühnen aus einer z. B. noch von Laube[1]) ängstlich festgehaltenen puritanischen Einfachheit zu der kaum mehr zu überbietenden Illusionskunst moderner Ausstattung, die auch wieder von den Meiningern, dann durch den Stil des Naturalismus, endlich und nicht zuletzt durch die oben angeführten Konkurrenten des Theaters und durch die Oper, welche in bühnentechnischen Dingen der rezitierenden Bühne stets einige Jahrzehnte vorauseilte, heraufbeschworen wurde. Dekorationskünste, die, an und für sich oft bewunderungswürdig, dennoch wie ein Bleigewicht namentlich auf Dichtungen klassischen Stils lasten und schon von Goethe ebenso richtig prophezeit wie scharf abgelehnt worden sind. Manche szenische Neuerung gehört noch dem Vormärz an und ist vom Westen her importiert worden: so das Aufbauen

[1]) „Ganz Ohr und gar nicht Auge" (Paul Lindau). Gleiche Anspruchslosigkeit war auch dem Dichter Laube eigen, der z. B. für sein erstes Stück, den „Monaldeschi" (1845) vorschrieb: „Das Theater stellt das Verdeck eines Schiffes vor, das durch nichts weiter als eine an den Kulissen beider Seiten hingehende Bretterwand und durch Luft darstellende Kulissen, durch herumliegende Taue, allenfalls durch ein Segel angezeigt zu sein braucht!" Die drames romantiques Victor Hugos, denen Laube viel abgelernt hat, sind viel unbescheidener, vgl. etwa die Bühnenanweisungen zum „Ruy Blas". — Die Zahl der Spiel- (Personal-, Theater-) Proben schwankt in Deutschland zwischen 1 und 25, während die „Dekorations- und Beleuchtungsproben" ohne Schauspieler dort, wo das Ausstattungswesen eine große Rolle spielt, von der ehemals üblichen Zwei- oder Dreizahl gelegentlich auch schon dem halben Hundert nahe gerückt sind. Von den 65 Proben zu Goethes Faust (1. T.) am Wiener Burgtheater (1906) entfielen 45 auf die Ausstattung. — An ersten französischen Bühnen braucht ein Stück mit großem szenischen Apparat 50—80, sonst 20—50 Proben.

geschlossener Wohnräume, wobei die Kulissen durch lückenlose Wände, die Soffitten durch einen aufliegenden Plafond ersetzt wurden. Viel jüngeren Datums sind die leider noch wenig nachgeahmte Anordnung des Zuschauerraumes und das „unsichtbare Orchester" im Bayreuther Festspielhause (1876), dann das von dem Wiener R. Gwinner in den Achtzigerjahren angegebene und an einigen Bühnen eingeführte Asphaleia-System, das im Rahmen weitgehender Sicherheitsmaßregeln Dekorationsveränderungen durch sinnreich angewendeten Wasserdruck[1]) bewerkstelligt, oder andere Versuche, raschen Szenenwechsel, wie ihn z. B. Shakespeares Historien, Goethes Götz oder Faust verlangen, ohne Störung der Illusion durchzuführen, wie die von O. Devrient in Weimar erprobte sogenannte Mysterienbühne[2]), die Shakespearebühne, welche zuerst 1887 von Perfall in München angewendet wurde, die neun Jahre später ebenda eingeführte, sehr praktische, wenn auch gelegentlich zu Kindereien verleitende und den Spielraum der Mimen arg verengende Drehbühne Lautenschlägers, dann Strindbergs wunderliche Traumbühne (vgl. Vorl. VII). Ich hebe hier aus einer großen Fülle von Erscheinungen besonders charakteristische Einzelheiten heraus.

Auch der Schauspielerstand blieb von so tiefgehenden Veränderungen nicht unberührt. Die einzelnen Koryphäen interessieren das heutige Publikum in viel geringerem Grade, als es vor 1848 der Fall war, und Begeisterungsstürme, wie sie einzelne Künstler im Vormärz entfesselten, wären in solcher Dauer und Intensität heute kaum mehr denkbar, allein

[1]) Durch dessen Kraft ganze Schauplätze versenkt, gehoben oder vorgerollt werden können.

[2]) Für die älteste Fassung des Götz, die „Geschichte Gottfriedens von Berlichingen", mit ihren unzähligen Ortsveränderungen versuchte es Devrient 1890 im Berliner königl. Schauspielhaus mit einer Halbierung der Bühne, derart, daß auf der einen Seite die Szenen, in deren Mittelpunkt Götz steht, auf der anderen die der Weislingen-Adelheid-Gruppe gespielt wurden und die jeweils unbenutzte Bühnenhälfte verhängt blieb.

andrerseits ist die soziale Geltung des Standes an und für sich in ununterbrochenem Steigen begriffen. Klang es schon zu Zeiten Goethes, der Schauspieler in sein Haus zog und auf jede Weise um ihre gesellschaftliche Hebung bemüht war, wie ein Märchen, daß einige Dezennien vorher die Mimen noch bisweilen vom Abendmahl zurückgewiesen worden waren und nicht mit Sicherheit auf ein kirchliches Begräbnis hatten rechnen können, so erregte es doch immer noch großes und teilweise unliebsames Aufsehen, als der berühmte Iffland von König Friedrich Wilhelm III. einen Orden erhielt, während heute solche Ordensverleihungen ganz gewöhnlich sind und sogar die exklusivste aller „guten Gesellschaften", die englische, sich mit der Nobilitierung von Schauspielern (Sir Henry Irving, Wyndham) hat abfinden müssen. Mögen immerhin die untersten Schichten des Standes, die „auf Teilung" oder sonst um kärglichen Entgelt spielenden Wanderkomödianten, unter denen viel Talent sich verbirgt und zugrunde geht, manche Züge ihrer fahrenden Altvordern bewahren und gewisse Elemente unbürgerlicher Weltanschauung und Lebensführung von der mimischen Kunst als solcher überhaupt unzertrennlich sein — im großen und ganzen hat sich der Schauspieler, namentlich der deutsche, in dem betrachteten Zeitraume verbürgerlicht und namentlich an größeren Bühnen einen Stich ins Philiströse und Bureaukratische bekommen, häufig historische (Ed. Devrient) und kunstkritische (Ferd. Gregori), seltner als im XVIII. Jahrhundert poetische Begabung bekundet. Seine wirtschaftliche Lage erscheint in jeder Hinsicht verbessert. Im Jahre 1807 wurde am Wiener Nationaltheater (dem heutigen Hofburgtheater) als obere Grenze der Gehälter für Schauspieler und Schauspielerinnen 2500 bzw. 2000 fl. normiert; heute müßte man wohl zehnfach größere Ziffern ansetzen[1]), dabei allerdings die seither eingetretene Entwertung des Geldes in Anschlag bringen. Sängern und Sängerinnen übrigens hatte schon das

[1]) Nämlich mit Einrechnung der Garderobengelder und Spielhonorare; abgesehen vom Erträgnis eventueller, bei den Stars ganz regelmäßiger Gastspielreisen.

XVIII. Jahrhundert ungeheure Summen bezahlt. In unserem Zeitraume trat, beiläufig bemerkt, mindestens an den größeren Bühnen eine völlige Scheidung zwischen Schauspiel- und Opern-, dann auch Operettenpersonal ein. — Auf die Wahrung finanzieller und daneben allerdings auch beruflicher Interessen zielten Organisationen der Schauspieler ab, von denen wir nur die größte der deutschen, die „Genossenschaft deutscher Bühnen-Angehöriger“ nennen[1]); die Bühnenleiter selbst hatten sich auf Küstners Betreiben schon 1846 zum „Deutschen Bühnenverein“ zusammengetan[2]). — Als wirtschaftlich wichtige Faktoren machen sich natürlich auch hier die schon besprochenen Agenturen geltend.

Übrigens zeigt ein schneller Rundblick über das gesamte europäische Schauspielwesen mancherlei nationale Besonderheiten. Einzelne Völker, wie z. B. die Italiener, die die zahlreichsten und stärksten Talente, das empfänglichste Publikum und ein gradezu nationales Geschick für alles Theatralische besitzen, können sich durchaus nicht zu stehenden Bühnen bequemen; ihre Schauspieler und Sänger bilden mehr oder minder feste Gesellschaften, die unter geschäftlicher Leitung eines Impresario (auch dieser Titel ist ja italienisch) und unter künstlerischer Führung eines irgendwie namhaften Mimen im ganzen Königreich von Udine bis Catania und, wenn der Ruhm des Leiters genügend Werbekraft besitzt, auch im Auslande umherreisen, zwei, drei, höchstens vier Wochen an einem Ort verweilen und daher ihrem Publikum immer verhältnismäßig neu erscheinen können. In solchen Truppen wird meist wenig Wert auf gutes Zusammenspiel gelegt, der leitende Virtuose (wieder ein italienisches Wort!) umgibt sich sogar aus Gründen der Ersparnis wie der Eitelkeit allzuhäufig mit minderwertigen Kräften und richtet sich, frei von jeder literarischen Pietät, klassische und moderne Stücke rück-

[1]) Diese im Juli 1871 gegründete, großartige Institution zählt derzeit 7000 aktive Mitglieder, hat bis 1907 an Renten und Pensionen 4 800000 Mk. verausgabt, verfügt über ein Vermögen von mehr als 7 Millionen Mark und besitzt ein eigenes Fachorgan „Deutsche Bühnen-Genossenschaft“.

[2]) Zählte 1851 47, 1906 113 Vereinsbühnen.

sichtslos so her, daß die von ihm gespielte Rolle z. B. Shylocks das Ganze dominiert. An all dies ist die Nation gründlich gewöhnt, und der jüngst (1905) in Rom gemachte Versuch, eine Theatergesellschaft zu stabilisieren und nach ausländischem Muster zu ausgeglichnem und ineinandergreifendem Spiele zu erziehen, wird vielleicht mißglücken. Virtuosen wie die Ristori, Ernesto Rossi, Salvini, in unseren Tagen Novelli, Zacconi, Andò und die viel gefeierte Duse haben auch auf das deutsche Schauspiel bestimmend eingewirkt.

In Frankreich und England wiederum vertragen sich Virtuosentum und stehende Bühnen von altersher ganz wohl miteinander, ohne daß es daneben an Wandertruppen, deren lustiges Elend Jerome K. Jerome so anziehend geschildert hat, fehlte; alles gravitiert nach den Hauptstädten, an deren vornehmsten Bühnen übrigens dem Zusammenspiele sehr große Aufmerksamkeit gewidmet wird, und die Massenhaftigkeit des Pariser und Londoner Publikums ermöglicht, ja fordert gebieterisch, daß ein erfolgreiches Stück hunderte Male nacheinander zur Aufführung gelange, während mittlerweile die Proben für den mutmaßlichen Liebling der nächsten Saison stattfinden, dem vielleicht dasselbe Schicksal winkt. Auch aus diesen westlichen Ländern hat unser heimisches Schauspiel manche Anregung erfahren, im Vormärz z. B. durch Charles Kemble, in der Jahrhundertmitte durch die Tragödin Rachel Félix, späterhin durch den jüngeren (Charles) Kean, die beiden Coquelin, die allerdings sehr begabte Reklameheldin Sarah Bernhardt, deren Register von der Courtisane bis zur Heiligen reicht[1]), die Réjane u. v. a. Sogar von nordamerikanischen Virtuosen wie dem Neger Ira Aldridge und dem vornehmeren Edwin Booth konnte die deutsche Bühne lernen,

[1]) Als sie 1880 eine Gastspielreise durch Amerika unternahm, erhielt sie von ihrem Impresario für jede Vorstellung 2500 Francs, ferner ein Drittel der Bruttoeinnahme, wenn dieselbe 15000 Francs erreichte, und bei Überschreitung dieser Ziffer noch die Hälfte des Überschusses, ferner freie Reise und Station für sich und drei Personen: Honorarsätze, die damals abenteuerlicher erschienen, als es heute der Fall wäre.

und die glänzenden Inszenierungen Shakespearescher Dramen hat unser Zeitgenosse Reinhardt dem Londoner Schauspieler und Manager Beerbohm-Tree abgesehen.

Was nun das deutsche Sprachgebiet selbst betrifft, so überwiegen hier mehr und mehr, wie bereits erwähnt, die stehenden Bühnen, und der Respekt, den die Theater der Dichtung als solcher zollen, das Streben nach Harmonie des Gesamtspieles ist hier relativ und durchschnittlich am stärksten entwickelt. Der Stil des deutschen Schauspiels hat sich, meist in engstem Zusammenhange mit den literarischen und geistigen Strömungen, in dem betrachteten Zeitraume mehrfach geändert. Zu Anfang des XIX. Jahrhunderts standen sich die Hamburger und die Weimarer Richtung gegenüber: jene leitete sich von Ekhof und dem sogen. „großen" Schröder her, strebte nach nüchterner und lebenswahrer Charakteristik und fand in Tieck ihren besten Anwalt — diese stand völlig im Banne des Schiller-Goetheschen Klassizismus, näherte sich wieder dem hochtrabenden französischen Stil, legte das Schwergewicht auf pathetische Deklamation; beide schlossen einander nicht so völlig aus, daß nicht viele Talente auf eine oder die andere Weise zwischen ihnen vermittelt hätten. Daneben suchte und fand die dämonische Leidenschaft der Romantik in einzelnen genialen Schauspielern (Ludwig Devrient u. a.) ihren Ausdruck; die mittleren Jahrzehnte des Jahrhunderts sind im großen und ganzen einerseits durch ernüchtertes, schönrednerisches Spiel, andrerseits durch blendendes Virtuosentum nach ausländischen Mustern gekennzeichnet, und nach 1850 empfand man die von Laube gelehrte und allgemein für mustergültig angesehene Spielweise als eine Weiterbildung des „Hamburger" Stils. Die während der Verfallszeit und später durch den Naturalismus bewirkten Wandlungen behalten wir besonderer Betrachtung vor.

Zweite Vorlesung

Literarhistorisch ein später Enkel der Renaissance, war das neuere deutsche Drama, an dessen Wiege die große europäische Aufklärung stand, seit Gottscheds Tagen in strenger Zucht französischer Meister herangereift und dieser allmählich entwachsen; auf langweilige Lehr- folgten stürmische Flegeljahre, und dank der sicheren Führung Lessings ward in dem Klassizismus Schillers und Goethes ein vorläufiger Höhe- und Ruhepunkt gewonnen. Die einzelnen Tatsachen und die Grundzüge dieser Entwicklung dürfen als allgemein bekannt vorausgesetzt werden, desgleichen, daß von 1800 an eine der Aufklärung direkt entgegenstrebende, während des XVIII. Jahrhunderts langsam vorbereitete Weltanschauung, die der Romantik nämlich, zunächst in ihrem Mutterlande Deutschland, allmählich dann in der ganzen Kulturwelt sich festsetzte und das erste Viertel des XIX. Jahrhunderts mehr oder minder souverän beherrschte. Für das deutsche Drama, auf das allein es uns hier ankommt, bedeutete das Aufkommen der Romantik zunächst eher Verlust als Gewinn. Weit entfernt, die von unseren Klassikern ebenso mühsam wie genial gewonnene Meisterschaft der Technik bewahren und steigern zu wollen, verwischten die deutschen (und nach ihnen die andern) Romantiker anfangs geflissentlich die eben erst gezogenen Grenzen zwischen den einzelnen Dichtungsgattungen und überschwemmten das Drama mit epischen und lyrischen Elementen. Reizvoller als der immer gleichmäßig hohe Stil der eigentlich klassischen Dramen erschien ihnen möglichst schroffer und häufiger Stimmungswechsel, und in plötzlicher Aufhebung und ebenso plötzlicher Wiederherstellung der dramatischen Illusion erblickten sie das Meisterstück ihrer „romantischen Ironie“. So war ihnen auch der sittliche und

ästhetische Idealismus eines Schiller durchaus fremd und die geheimnisvolle Lebenswahrheit auch der stilisiertesten Gestalten Goethes zwar bewunderungswürdig, aber unerreichbar; jene Weite des Horizonts, jene Energie des Schaffens, deren das Drama großen Stils nicht entraten kann, blieb ihnen zunächst versagt, so hoch sich etwa Arnims „Halle und Jerusalem" (1811) das Ziel steckte. Gleichwohl war gerade das Drama Hauptaugenmerk namentlich der sog. „älteren" Romantiker, unter denen sich A. W. Schlegel[1]) und Tieck durch tiefe Einsicht in seine Geschichte und Technik auszeichneten und als Übersetzer und Ästhetiker für Shakespeare so unermüdlich wirkten, daß der große Brite uns allgemach vertrauter wurde als seinen eigenen Landsleuten; auch das farbenprächtige spanische Drama des XVII. Jahrhunderts trat nun in den Gesichtskreis des deutschen Gebildeten und mit Friedrich Schlegels „Alarcos" (1802) unter die Muster des deutschen Dichters. Und wenn auch die romantische Schule im Verlaufe ihres Werdegangs in erster Linie auf lyrischem und in zweiter auf epischem Gebiete ihr Höchstes leistete, so hat sie doch auch das deutsche Drama in mehr als einer Hinsicht dauernd beeinflußt, namentlich indem sie eine ganze Reihe von dramatischen Gattungen entweder wiedererweckte oder neu schuf oder mit ihrem eigenen Geiste erfüllte, so das verrufene Schicksalsdrama (seit 1810[2]); Zacharias Werner, der widerwärtige Müllner, Houwald u. a.), das die Menschen gänzlich der Gewalt eines ebenso grausamen wie pedantischen „Schicksals" anheimgab, seinen Gesichtskreis auf die Familie und ihre inneren Konflikte einengte und durch große, allerdings aus dem Druck der Fremdherrschaft teilweise erklärbare und glücklicherweise nicht dauernde Erfolge (die ersten, die die Romantik auf der Bühne errang) bewies, in wie hohem

[1]) Seine 1808/09 in Wien gehaltenen Vorlesungen „Über dramatische Kunst und Literatur", der erste Versuch einer großzügigen Geschichte des Dramas, erschienen 1809—11 und erlangten für die heranwachsende Generation kanonische Geltung.

[2]) Aufführung von Werners „Vierundzwanzigstem Februar" durch Goethe in Weimar.

Grade Aufklärung und Klassizismus ihre Macht über die Geister verloren hatten. Den historischen und nationalen Tendenzen der Romantik entsprach eifrige Pflege des geschichtlichen Dramas (Werner, Fouqué, Arnim, Eichendorff, Uhland, Rückert, Öhlenschläger, Klingemann, Michael Beer, Schenk, Auffenberg, Immermann u. a.), welches A. W. Schlegel als die würdigste Gattung des Schauspiels bezeichnet hatte, und eine unverkennbare Vorliebe für deutsche, da wieder namentlich für mittelalterliche, da wieder für hohenstaufische Stoffe. Als Muster galt hier öfter Schiller, der wie Goethe seit 1800 den Einfluß der Romantik selbst merklich erfahren hatte, als der von der „Schule" offiziell vergötterte Shakespeare. Nie entbehrte das Schauspiel eines ausgesprochenen Helden, das Trauerspiel niemals einer ausgesprochenen Schuld; Liebe, Ehrgeiz, Lehenspflicht, Frömmigkeit und ähnliche ideale Motive wirkten mit- und gegeneinander, und häufig ließen die Dichter das Blech ritterlicher Rüstungen rasseln, sehr selten Gestalten jüngster Vergangenheit (Immermanns „Trauerspiel in Tyrol" 1826, Grabbes „Napoleon" 1831) aufsteigen. Wie es die tiefreligiöse Grundstimmung der Romantik erwarten ließ, wählte sich ihr Drama auch biblische und Legenden-Stoffe (Tieck[1]), Werner, Fouqué, Robert, Klingemann, Rückert u. a.); alttestamentarische Themen brachten später die Jungdeutschen wieder vorübergehend in Mode. Ein volles Genügen fand die Phantastik der Zeit, ihre Lust sowohl an Naiv-Kindlichem wie an Abenteuerlich-Großem im Märchen- und Sagendrama. Jenes wurde von Tieck[2]) eingeführt und fernerhin von Fouqué, Chamisso, Oehlenschläger[3]), Platen, Bauernfeld u. a. bald in abend-, bald in morgenländische Tracht gehüllt, dieses, namentlich durch die erneute Entdeckung des altgermanischen Nordens (Oehlenschläger, Fouqué[4]) u. a.) für spä-

[1]) „Leben und Tod der heiligen Genoveva" 1799.

[2]) „Ritter Blaubart" 1797.

[3]) „Aladdin" dänisch 1805, deutsch (vom Verf. selbst) 1807 mit der Jahreszahl 1808; literarhistorisch im Hinblick auf Ibsen sehr wichtig.

[4]) Oehlenschlägers „Hakon Jarl" 1807 dänisch, 1809 deutsch.

tere Phasen unserer Literatur bedeutsam; auch antike (A. W. Schlegel), keltische, indische, slavische Sagen (Werners „Wanda“ Auff. 1808, Brentanos „Gründung Prags“ 1815) fanden neben mittelalterlich-deutschen Dramatisierung. Daß einer Dichtergeneration, die der Kunst eine noch viel höhere Stellung innerhalb der menschlichen Kultur anwies als vormals Schiller, der Künstler als besonders anziehendes und würdiges Thema des Dramas wie der Dichtung überhaupt erschien, kann uns nicht wunder nehmen, doch blieben alle die Künstlerstücke, in denen Oehlenschläger[1]), Friedrich Kind, Houwald, Deinhardstein, Zedlitz, Schenk, Immermann u. a. den Künstler in Konflikt mit verständnisloser Mitwelt, mit andren Künstlern, im Dilemma zwischen Kunst und Liebe, im Genuß seiner Existenz ꝛc. darstellten, weit hinter Goethes aus dem XVIII. Jahrhundert herüberwinkenden Meisterwerke zurück. So ist also das Repertoire des romantischen Dramas und, wie hinzugefügt werden muß, der gleichzeitigen Operndichtung überreich an Formen, Farben und Tönen. Aber aus der Fülle derer, die an seiner Verwirklichung arbeiteten, und von denen manche wie Ernst Raupach und die auch dem nachromantischen Zeitgeschmack willfährige Charlotte Birch-Pfeiffer ihre Kunst schon ganz modern-geschäftsmäßig betrieben, erscheinen zu Schöpfungen und Impulsen, die denen der Klassiker an Gewalt und Bedeutung nahekommen, nur zwei Dichter auserwählt, der Preuße Kleist (1803) und der Österreicher Grillparzer (1817 auftretend), beide die klassischen und romantischen Traditionen in sich aufnehmend und ganz eigenartig verarbeitend, beide von der sentenziösen Rhetorik, den relativ einfachen Charakteren der Klassik zu natürlicherem Dialog und komplizierteren Individualitäten hinstrebend, beide in allem Technischen zu ihrer Zeit unerreicht und später nur

---

Fouqués großartige Nibelungentrilogie „Der Held des Nordens“ 1810; von hier führt eine wichtige Tradition über Raupachs „Nibelungen-Hort“ (1. Auff. 1828) zu den Nibelungendramen der nächsten Generation.

[1]) „Correggio“ 1811 (deutsch 1816).

von Ibsen übertroffen, beide in der Schilderung seelischer Zustände und Entwicklungen Meister, beide im übrigen so verschieden, wie es große Persönlichkeiten nur immer sein können.

Der Klassizismus hatte so gut wie völlig verabsäumt, sein Meisterzeichen dem Lustspiele aufzudrücken und die Pflege desselben einem Nachzügler der Aufklärung, dem außerordentlich bühnengewandten und für das komische Fach hochbegabten, aber durchaus flachen und in der Erfindung ganz und gar von auswärtigen Vorbildern abhängigen Kotzebue überlassen, den erst unsere Generation (definitiv?) von den Brettern verschwinden sah. Die Romantik, die sich in diesem Falle unmittelbar mit der Aufklärung auseinanderzusetzen hatte, erwies sich, von Kleists meisterlichem Charakterlustspiele „Der zerbrochene Krug" (erste Aufführung durch Goethe 1808) abgesehen, zwar selbständiger, aber viel weniger erfolgreich als Kotzebue; sie mühte sich redlich, bald den Shakespeareschen, bald den spanischen Komödienstil mit den obligaten „lustigen Personen" und Wortspielen bei uns einzubürgern (Brentano, Immermann, Platen, Zedlitz u. a.), auch handhabte sie in der „romantischen Ironie" (Tieck, Brentano, Eichendorff, Ludwig Robert, Grabbe u. a.) eine immerhin wirksame Waffe gesellschaftlichen, politischen und namentlich literarischen Kampfs, die späterhin von Platen obenhin antik patiniert und gegen die Romantik selbst erhoben wurde, übrigens auch heute noch nicht völlig eingerostet ist. All diesen Erzeugnissen blieb das Bühnenleben versagt; das theaterfähige Lustspiel verharrte in Kotzebues Bahnen und fand zahlreiche Bearbeiter von den Müllner und Körner, Holbein und Contessa bis auf Benedix; das von Schlenther dem letztgenannten gespendete Lob: „der treue und tüchtige Mann, welcher dem deutschen Volk in trüber Zeit ein heiterer Gesellschafter war", darf der Österreicher Eduard v. Bauernfeld mit noch besserem Recht für sich beanspruchen. Außerdem und gleichzeitig bereicherte sich unser Lustspiel ununterbrochen durch Übersetzung und Nachahmung der zahllosen zeitgenössischen Komödiendichter Frankreichs; der bedeutendste unter diesen, Eugène Scribe, fünfzig Jahre lang (1811—1862) unerschöpflich fruchtbar, ein trefflicher

Minierer und Gegenminierer, ein besserer Charakterschilderer als man heute zugeben will, fand in Bauernfeld einen gelehrigen Schüler und eifrigen Nebenbuhler und wirkte später noch stark und günstig auf die Jungdeutschen ein, die von ihm und dem älteren Dumas die Gattung des spannenden, intriganten „historischen Lustspiels“ (comédie historique) übernahmen. Aus Frankreich kam auch — ein anspruchsloser und lustiger Vorläufer der späteren Operette — das Vaudeville, als Liederspiel (Blum, Angely, Holtei[1]) u. a.) zeitweilig sehr beliebt, eine lustige oder rührende Handlung mit eingeflochtnen Liedern nach bereits bekannten Weisen. Das Liederspiel selbst aber berührt sich stofflich mit dem sogen. Lokalstücke, das damals in den verschiedensten Gegenden Deutschlands üppig aufblühte, und innerhalb dessen sich zwei anfänglich divergierende Richtungen bemerkbar machen. Die eine, wiederum vielfach aus französischen Zuflüssen genährt, stellte schnurrige, nur selten ernste Begebenheiten aus dem Leben des Kleinbürgerstandes diesem selbst vor Augen: vor allem wirkten da die von der Bühne herab ertönende Mundart und ungezählte Anspielungen auf lokale Verhältnisse (Arnold in Straßburg, Malß in Frankfurt a. M., das verwahrloste Genie Julius v. Voß, Angely, Holtei u. a. in Berlin, der neuestens arg überschätzte Niebergall in Darmstadt, Bärmann und David in Hamburg u. v. a.); das Genre wurde dann, abermals nach französischem Muster, Ende der Vierzigerjahre von David Kalisch, der das Vaudeville-Couplet hineinbrachte, zur Lokalposse umgestaltet und erhielt sich bis auf unsere Zeit. Auf viel ältere und durchaus eigenartige Traditionen blickte das Wiener Lokalstück jener Tage zurück, dessen spezifischer Reiz in der Verquickung realistischer und phantastischer Elemente,

[1]) Sein erstes Liederspiel „Die Wiener in Berlin“ 1824. — Im XVIII. Jahrhundert war für ähnliche Dramolette (Goethes „Fischerin“) die Bezeichnung „Singspiel“ verwendet worden. Blum verlangte vom Liederspiel neue Melodien zu alten Texten, vom Vaudeville neue Texte zu bekannten Melodien; Holtei definierte das Liederspiel wie oben und fand den Unterschied vom Vaudeville nur in der Grundstimmung: dies sei leichtfertig, jenes gemütvoll.

österreichischer Volkstypen und märchenhafter oder allegorischer Figuren, Zauberer, Genien, Feen u. dgl. ruhte und eben damals durch die naive Genialität Ferdinand Raimunds die höchste Steigerung erfuhr, um dann unter den Händen Johann Nestroys, eines Kalisch vor Kalisch, ganz zu verlöschen und durch die Lockungen der französischen Coupletposse ersetzt zu werden.

Hier ist nicht der Ort, auszuführen, wie zwischen den beiden Revolutionen von 1830 und 1848 die bis dahin dominierende Romantik vor den ganz andersartigen Ideen und Idealen des sog. jungen Deutschland zurückweichen mußte. Für den Entwicklungsgang des Dramas ist dieser Zeitabschnitt, an dessen Eingang Klassizismus und Romantik in großartigen Buchdramen, (Goethes zweitem Faust und Immermanns „Merlin") gleichsam ihr Testament niederlegen, sehr wichtig und folgenreich. Zunächst erfährt das historische Drama durch Immermanns „Alexis" (1832) und Grabbes „Hannibal" (1835) eine bedeutsame Erweiterung und Vertiefung, insofern als es über die bloß individuellen Konflikte historischer Einzelgestalten weit hinausschreitet und nichts Geringeres als den weltgeschichtlichen Ablauf selbst in einer bestimmten Phase darzustellen sich vermißt; Hauptfaktoren sind nur scheinbar noch der Held und seine Gegner, in Wirklichkeit vielmehr die großen Kulturgewalten, aus deren Stoß und Gegenstoß die Entwicklung der Menschheit als Resultierende hervorgeht. Was die beiden, in ihren Anfängen noch ganz auf romantischem Boden stehenden Dichter hier, sicherlich unter dem Banne der gewaltigen zeitgenössischen Umwälzungen und der Hegelschen Philosophie, halb unbewußt anstrebten, sollte Hebbel dann später mit voller Bewußtheit verwirklichen, desgleichen der Naturalismus in noch fernerer Zeit das zum Gesetze erheben, was damals einem wenig beachteten und jung verstorbenen Dichter, Georg Büchner, schon auffällig gut gelang: rücksichtslose, wahrheitsgetreue Darstellung des Lebens unterster sozialer Schichten. Zunächst aber, seit Gutzkows „Nero" (1835) und „König Saul" (1839), und auf geraume Zeit hin gehörte das erste Wort und bald auch der größte Bühnenerfolg dem jung-

deutschen Tendenzdrama, dessen Anziehungskraft fast ausschließlich darauf beruhte, daß es sich zum Sprachrohre alles dessen machte, was die Stimmführer jener Generation auf politischem, nationalem, religiösem und sozialem Gebiete von den Machthabern und der Gesellschaft forderten — so zwar, daß durch den Mund des Helden oder der Heldin der Dichter oder eigentlich das Theaterpublikum zu sich selbst sprach, die fortschrittliche Gruppe der Handelnden in helles Licht, die entgegenwirkende in tiefen Schatten gestellt wurde und das freiheitliche Programm zum Schlusse entweder siegte oder für diesmal, aber, wie der Poet zu verstehen gab, nur für diesmal unterlag. Stofflich gliedern sich die Tendenzdramen ungezwungen in zwei große Gruppen, je nachdem sie in der Vergangenheit oder in der Gegenwart spielen. Im ersteren Falle bediente sich der Dichter der historischen Gestalten und Ereignisse als einer gegen die Zensur oft ganz nützlichen Maske, die das von ihr Verhüllte dem Publikum nicht sowohl verbergen als verraten sollte und in der Tat auch verriet; er strebte nach äußerlicher Richtigkeit des historischen Kostüms, erfüllte aber die Vergangenheit, da sie als solche in jenem unromantischen Zeitalter niemanden interessierte, ohne viel Rücksicht auf geschichtliche Möglichkeit mit dem Ideengehalte seiner eigenen Gegenwart. Da nun alles auf die Tendenz und auf möglichst effektvolle Verkündung derselben ankam, sah das Publikum über mangelhafte Motivierung der Handlung, über grobe Inkonsequenzen und Unwahrscheinlichkeiten gerne hinweg, wofern sie nur das gewünschte, von Anfang an feststehende Resultat ergaben, und freute sich, wenn die Erdengötter menschlich, allzumenschlich dargestellt und ihre Kreise immer wieder durch symbolisch aufzufassende Gestalten aus dem Volk gestört wurden. In alledem hatte das Tendenzstück an den höchst unhistorischen aber effektvollen, ihrerseits wieder von Shakespeare und Schiller beeinflußten Geschichtstragödien (drames romantiques) Victor Hugos[1]), des älteren Dumas[2])

[1]) 1827 „Cromwell", das älteste drame romantique; 25. Febr. 1830 stürmische Premiere von „Hernani"; Höhepunkt in „Ruy Blas" (1838).

[2]) Dumas' „Heinrich III. und sein Hof" ist das erste aufgeführte

u. a. ebenso lockende wie gefährliche Vorbilder; Scribe wirkte, wie schon erwähnt, insofern günstig ein, als die Jungdeutschen ihm die mechanischen Künste des Exponierens und der verwickelten Intrigenführung ablernten. Leistete der Tendenzdichter indessen auf das historische Kostüm Verzicht, ließ er die Probleme seiner Zeit durch Kinder eben dieser Zeit aus dem ersten, zweiten, dritten, ja auch schon vierten Stande diskutieren und friedlich oder tragisch lösen (wie seit Gutzkows „Werner" 1842 oftmals geschah), so erneuerte sich — und darin liegt das größte literarhistorische Verdienst der Jungdeutschen — das von der Romantik fast ganz vernachlässigte[1]) „bürgerliche" Schau- und Trauerspiel des XVIII. Jahrhunderts, nur daß freilich auch dieser Gruppe jungdeutscher Bühnendichtung die oben berührten Gebrechen keineswegs fehlten. Jedenfalls hatte der Stoffkreis der ernsten Dramatik eine unermeßliche und folgenreiche Erweiterung erfahren, indem er sich wie schon zu des jungen Schiller Zeiten und wenigstens in der Theorie auf das gesamte zeitgenössische Leben ausdehnte; der Roman versuchte gleichzeitig ganz dasselbe. Gerade die Begründer und Hauptvertreter des Tendenzdramas, Gutzkow und Laube, und der ihnen geistig mannigfach verwandte Dingelstedt hatten geraume Zeit hindurch wichtige Bühnen zu leiten und zeichneten sich derart auch als Dramaturgen in die Entwicklungsgeschichte des deutschen Dramas ein, und wie Raupach („Der Müller und sein Kind"), die Birch-Pfeiffer („Die Grille" u. a.), Bauernfeld und Benedix, so behaupten auch

drame romantique (11. Febr. 1829); „Kean" (1836) u. a. — Auch die zweite Gruppe des jungdeutschen Tendenzdramas hatte in Dumas' „Antony" (3. Mai 1831) ein beachtenswertes und beachtetes Vorbild.

[1]) Ludwig Roberts Trauerspiel „Die Macht der Verhältnisse" (1819) steht in seiner Zeit ganz isoliert da, wenn man nicht Heines Tragödien „William Ratcliff" und „Almansor" (1823) und Beers gleichzeitigen „Paria" hinzuzieht, die trotz fremdländischen Kostüms Tagesfragen diskutieren, also das Tendenzdrama erster Gattung vorbereiten helfen. Sonst kennen die ersten vierzig Jahre des Jahrhunderts bürgerliches d. h. eigentlich zeitgenössisches Milieu nur im Lustspiel oder familiären Rührstück.

sie sich mit vereinzelten theatralisch wirksamen Stücken („Uriel Acosta“ 1847, „Karlsschüler“ 1847, „Königsleutnant“ 1852) oder mit pietätlosen Bühneneinrichtungen klassischer Dramen (so Dingelstedt) noch bis in die Gegenwart auf den Spielplänen vieler Theater, desgleichen ihr freilich viel konservativerer und nationalerer, durch sorgfältige Technik ausgezeichneter Schüler und Gegner Gustav Freytag („Graf Waldemar“, „Die Journalisten“) und A. E. Brachvogel, der mit seinem „Narciß“ (1. Aufl. 1856) das hinreißendste und vielleicht erfolgreichste aller dieser Tendenzstücke und dennoch nach Fontanes und unsrer Meinung einen kolossalen Unsinn schrieb. Und es läßt sich nicht leugnen, daß auf das Drama unserer Gegenwart von allen älteren Richtungen keine so stark fortwirkt wie neben dem Schicksals- das Tendenzdrama, welches doch sicherlich in der allgemeinen Entwicklungslinie ein Wellental vorstellt.

Dritte Vorlesung

Tiefer als durch die Jungdeutschen, deren Glanzperiode mit 1848 abschließt, sank das Drama durch das nach diesem Zeitpunkte hervortretende und mit seinen letzten Ausläufern ebenfalls bis in unsere Tage hineinreichende spätklassische oder Epigonen-Drama nach dem Muster Goethes und Shakespeares und viel mehr noch Schillers, wie es insbesondere von der Münchener Schule (Geibel, Bodenstedt, Lingg, Schack u. a.), aber auch außerhalb dieses engeren Kreises (Redwitz u. a.) gepflegt wurde; selbst Paul Heyse[1]), das geistige Oberhaupt jener zeitweilig in München konzentrierten Dichtergruppe, ist in seinen zahlreichen dramatischen Dichtungen beträchtlich unter dem hohen Niveau seiner sonstigen Produktion stehengeblieben. Im Gegensatz zu den Jungdeutschen strebten jene Epigonen nach Tendenzlosigkeit oder mindestens sehr abgeklärtem Liberalismus, nach Glätte der Form, Schönheit der Gedanken und Sprache, Ausschluß alles Häßlichen und Widerwärtigen, nach einer gewissen Hoftheater- und Salonfähigkeit der Dichtung, die natürlich großen Stoffen gegenüber z. B. in Geibels „Brunhild" (1857) gänzlich versagte; wie weiland Gottsched suchten und fanden sie mit geringen Ausnahmen die Bedingungen der Tragödie nur bei den oberen Zehntausend der Vergangenheit, bei ihren Zeitgenossen nur Stoff zum Lustspiel. Keinem von ihnen allen gelang es auch nur annähernd wie später den Wilbrandt und Wildenbruch, Schillers großen Stil mit neuem Leben zu erfüllen, keinem, einen eigenen neuen zu finden, und ihr Bemühen war um so aussichtsloser, je siegreicher sich zwischen 1840 und 1860 ein gesunder Realismus der gesamten epischen Dichtung bemächtigte.

[1]) Sein dramatischer Erstling „Francesca von Rimini" 1851.

Wenn nun dennoch die durch diesen Realismus, die Jungdeutschen und Epigonen charakterisierten Jahrzehnte gar wohl als Glanzzeit des deutschen Dramas gelten können, so verdanken sie dies den drei großen Isolierten des „silbernen Zeitalters“ Hebbel, Ludwig und Wagner, die, insgesamt einerseits im romantischen, andrerseits im jungdeutschen Drama wurzelnd, jeder in völlig eigenartiger Entwicklung das Drama auf Höhepunkte führten, die seither in Deutschland nicht überstiegen worden sind; auch dies haben sie miteinander gemein, daß sie sich mit dem erhabenen Ernst der Klassiker unabläßig um die Erkenntnis des Wesens und der Gesetze ihrer Kunst mühten, auch dies, daß die Erkenntnis und gerechte Würdigung ihres Wertes nicht jenem Geschlecht einleuchteten, sondern späteren Tagen vorbehalten blieb.

Friedrich Hebbel (1813—1863) begann sein Lebenswerk damit, daß er in historische Stoffe moderne Probleme hineintrug und durch ein bürgerliches Trauerspiel soziale Kritik übte: beides nach jungdeutschem Muster. Aber schon in diesen Aufsehen erregenden Erstlingen stand er, weit abweichend von Gutzkow und Laube, als Dichter hoch über den einzelnen Parteien im Drama, die vielmehr, ganz wie im wirklichen Leben, jede von ihrem Standpunkte aus völlig „recht hatten“; schon durch die „Judith“ (Auff. 1840) und die technisch höchst vollkommene „Maria Magdalene“ (ersch. 1844) rauschte vernehmlicher als bei den Vorgängern Immermann und Grabbe der Flügelschlag der Weltgeschichte. An diesem großen historischen Stil hält seine Dichtung unerschütterlich fest und gewinnt so weiteste Perspektive rück- und vorwärts; in diesem Sinne bilden alle seine Dramen, so verschieden sie ihrer Stoffwahl nach sein mögen, einen mächtigen Zyklus; von diesem Standpunkte aus gelangt er zu einer großen und eigenartigen Auffassung der Schuld und des Tragischen. Unabläßig vollzieht sich durch These, Antithese und Synthese die Auseinandersetzung der geschichtlichen Gewalten; wenn ein einzelnes bedeutendes Individuum diesen majestätischen Ablauf willkürlich oder (wie z. B. Hebbels Agnes Bernauer) unwillkürlich, durch das bloße Existieren stört oder (wie sein

Kandaules) diesen Ablauf voreilig zu beschleunigen sucht, so gerät solch ein Individuum gleichsam zwischen die Räder der ungeheuren Maschine, und seine Zermalmung macht den eigentlich tragischen Prozeß aus. So freveln Hebbels Helden nicht mehr wie die Schillers gegen ein allgemeines oder ein besonderes Sittengesetz, sondern sie unterliegen irgend einem großen Kulturprinzipe, das sie vorübergehend in Frage gestellt haben. Großartig wie diese Auffassung des Dramas ist, gelangt sie doch nur in wenigen Dichtungen Hebbels zu voller Geltung, denn der Künstler Hebbel steht nicht immer auf der Höhe des Denkers. Indem er auf allen Linien, in Erfindung, Charakteristik, Stil, Sprache nach höchster Originalität strebt, gerät er bisweilen hart an die Grenze des Schrullenhaften, Krassen, selbst des Lächerlichen, und der mit Gedankenfracht überladene, jeglichen Ruhepunktes ermangelnde Dialog, die verwickelten und oft ermüdenden seelischen Probleme, vor die der Dichter seine Personen und das Publikum stellt, traten und treten noch heute hindernd und scheidend zwischen ihn und die Bühnen, so weit er diesen sonst durch straffe, mächtige Handlung, kühne und doch glaubhafte Gestalten, folgerichtig herbeigeführte, erschütternde Situationen entgegen kommt. Soweit sich in seinen Dichtungen eine Entwicklung beobachten läßt, führt sie von den Exzentrizitäten seiner Anfänge[1]), von dem Übermaße an Reflexion, das die Gestalten des Dichters mit ihm selbst teilen, hin zu dem ruhigen und vornehmen Stile der Klassiker[2]) — eine Entwicklung, die der Tod vorzeitig abbrach, als Hebbel eben die gewaltigen „Nibelungen“ (Auff. 1861) aus der Hand gelegt hatte und in „Demetrius“ (seit 1858), den er nicht mehr vollendete, mit Schillers gleichfalls nicht ausgesungenem Schwanenlied wetteifern wollte. Keiner der drei großen gleichaltrigen Dramatiker trägt

[1]) „Judith“, „Genoveva“ (ersch. 1843), „Maria Magdalene“ — „Diamant“ (1847), „Trauerspiel in Sicilien“ (1847), „Julia“ (als Mskr. gedr. 1848).

[2]) „Herodes und Mariamne“ (Auff. 1849), „Rubin“ (Auff. 1849), „Moloch“ (ersch. 1847, der Rest posthum), „Agnes Bernauer“ (Auff. 1852), „Michelangelo“ und „Gyges und sein Ring“ (1855).

die Bezeichnung des „Isolierten“ mit größerem Rechte als er; geistig am nächsten stand ihm, wenigstens zeitweilig, der Ästhetiker Hermann Hettner (1821—1882), dessen scharfsinnige Untersuchung „Das moderne Drama“ (1852) auch auf Ibsen eingewirkt hat und somit literarhistorisch eine Brücke vom Dichter der „Nibelungen“ zum Skalden der „Nordischen Heerfahrt“ schlägt.

Persönlich genommen erscheint der arme Türing Otto Ludwig (1813—1865), der wie Kleist sein Kostbarstes im Schreibtische begrub und wie Kleist nur zwei seiner Dramen aufgeführt sah, als Gegenfüßler des willensstarken Dithmarschen Hebbel. Wie grundverschieden war schon die Arbeitsweise beider! Hebbel erfaßte das weltgeschichtliche oder das seelische Problem zunächst rein logisch und schritt dann zu der dies Problem poetisch verlebendigenden Handlung, zu den Personen und endlich zum Dialoge vor, während dem empfänglichen, allzuempfänglichen Ludwig sich zunächst Einzelfiguren seiner Dramen schon in schier halluzinatorischer Körperlichkeit aufdrängten und den halb willenlosen Dichter nun erst weiterführten; und in so tropischer Üppigkeit wucherte seine Phantasie, daß ihre Erzeugnisse sich gegenseitig im Wachstum hemmten, ein Entwurf dem andern Luft und Licht raubte, ja selbst ein einzelner Stoff fast gleichzeitig zahllose Gestalten annahm, zahllose Möglichkeiten eröffnete. Wie es uns heute vorliegt, gleicht das Werk des Dichters einem weiten Trümmerfelde, dem nur wenige vollendete Gebäude entragen, aber Ruinen, unendliche Sehnsucht erweckend, ohne Zahl.

Statt die Gefahren eines so verwirrenden und verhängnisvollen Reichtums mit der eisernen Konzentration eines Hebbel zu bekämpfen, vertiefte sich Ludwig seit 1850 und namentlich gegen sein Lebensende hin in ausgebreitete ästhetische Studien, als deren Resultat ihm allgemeine und für alle Zeiten gültige Gesetze des Dramas vorschwebten — Studien, die, natürlich an und für sich völlig aussichtslos, doch zu vielen wertvollen Einzelerkenntnissen, zu begeistertem Kultus Shakespeares und zu schärfster Ablehnung nicht so sehr (wie man erwarten sollte) der Schiller-

epigonen als vielmehr Schillers selbst führten. Ludwig bekämpfte insbesondere den unwiderstehlichen Zwang, unter dem einzelne Schillersche Helden wie z. B. Wallenstein handeln[1]), dann die vom Dichter auf die Gestalten überströmende Humanität und den rhetorischen, zu wenig charakteristischen Stil, ohne, wie es scheint, auch nur einen Augenblick sich gegenwärtig zu halten, daß er selbst auf Schillers Schultern stand; hier stimmte er mit Hettner, dessen „Modernes Drama" sehr hart und ungerecht über Ludwig aburteilt, auffällig überein. Alle diese „Shakespeare-Studien" (erster Druck 1874), fünf ungedruckte, aber vollendete[2]) und eine Überfülle fragmentarischer Dramen[3]) wurden der zunächst nicht sonderlich teilnahmsvollen Nation erst Jahre nach Ludwigs Tode allmählich bekannt; dem Bühnenpublikum seiner Zeit erschien er als ein im „Erbförster" (1850) und in den „Makkabäern" (1852) plötzlich aufflammendes, dann schnell verlöschendes Meteor. Und doch war er der geborene Theaterdichter: in den Voraussetzungen und Motivierungen seiner Dramen viel einfacher und durchsichtiger als Hebbel, über täuschendste Lebenswahrheit und hinreißenden Schwung gebietend, mit scharfem Blicke für das auf der Bühne Wirksame und dessen glaubhafte Vorbereitung begabt; seine von der sentenziösen Rhetorik Schillers und von der unausgesetzten gedanklichen Hochspannung Hebbels gleich weit entfernte Diktion wetteifert in Kraft und Wohllaut

---

[1]) Die tragische Schuld, wie sie Ludwig auffaßt, haftet durchaus nur am Helden und seinen Leidenschaften, unterscheidet sich also wesentlich von Hebbels, nicht allzusehr von Schillers Begriffen.

[2]) „Agnes Bernauer" (zwischen 1835 und 1859 siebenmal entworfen und dreimal ausgeführt); „Hans Frei" (1842f.; die „Romantischen" Rostands [vgl. Vorl. VI] stofflich auffällig vorwegnehmend); die jungdeutsch-bürgerlichen Trauerspiele „Rechte des Herzens" (1844ff.) und „Pfarrrose" (1845—50); „Das Fräulein von Scudery" (1847 vollendet).

[3]) 1840ff. „Christus", 1844 „Friedrich der Große", 1850 „Der Sandwirt von Passeyr", „Cromwell", „Jud Süß", 1856f. „Genoveva", 1857—60 als reifste Frucht der Shakespeare-Studien „Marino Falieri", 1861ff. „Waldstein", 1856 „Tiberius Gracchus" u. v. a.

mit Kleist und Grillparzer und leuchtet nicht selten in einem Glanze auf, vor dem die eleganteste Schönrednerei der Schillerepigonen verbleicht.

Noch weniger als Hebbel und Ludwig ist der Leipziger Richard Wagner (1813—1883) in jenem Zeitalter zu poetischer Geltung gekommen, dem er den von Friedrich Th. Vischer gleichsam geweissagten „Ring des Nibelungen" (Privatdruck 1853, im Buchhandel 1863, viel später erst komponiert), „Tristan und Isolde" (1857) und „Die Meistersinger von Nürnberg" (1862) schenkte, und noch heute hat die Erkenntnis, daß seine Riesengestalt ebensowohl der Literatur- als der Musikgeschichte angehört, mit Widersachern zu kämpfen; wie denn auch trotz einer wahrhaft uferlosen Literatur die literarhistorische Untersuchung des Wagnerschen Lebenswerkes erst in allerletzter Zeit greifbare und wertvolle Resultate liefert, obwohl der Staub des den „Meister" umtobenden Kampfes sich doch nun längst gesenkt hat und die Klarheit des Forscherblickes nicht mehr trüben kann. Wir lassen hier begreiflicherweise den genialen Vollender einer spätestens bei Gluck einsetzenden Reform der Oper[1]), den Musiker Wagner überhaupt unbesprochen und werden den kühnen „Bayreuther Gedanken" in der nächsten Vorlesung zu erörtern haben; hier betrachten wir nur die Grundzüge seiner dichterischen Entwicklung. Auch ihn verknüpfen viele Fäden mit den Jungdeutschen und ihrem Drama; überdies war die Phase der Oper, von welcher er unmittelbar ausging („Rienzi" 1842) und die er schnell und siegreich überwand („Der fliegende Holländer" 1843), die sogen. „große Oper"[2]), literarisch genommen ein direkter Abkömmling des Victor Hugoschen Dramas, dem, wie erwähnt, das jung-

[1]) „Der Irrtum in dem Kunstgenre der Oper bestand darin, daß ein **Mittel** des Ausdrucks — die Musik — zum Zwecke, der **Zweck** des Ausdruckes — das Drama — aber zum Mittel gemacht war".

[2]) Sie gipfelte zu der für Wagner entscheidenden Zeit in den Schöpfungen des französierten Berliners Giacomo Meyerbeer (1791—1864), dem häufig Scribe die Libretti lieferte.

deutsche Tendenzdrama so vielfach verpflichtet erscheint. Andrerseits führte den Dichterkomponisten die von ihm hochgeschätzte deutsche romantische Oper (Typus: Webers „Freischütz") immer aufs neue zur nationalen Romantik zurück, welche für die Stoffwahl seiner Dramen von „Tannhäuser" (Auff. 1845) und „Lohengrin" (Text 1845 vollendet) an maßgebend geblieben ist. Es ist von höchstem Reiz und Interesse, zu untersuchen, wie seine Dichtung dem hergebrachten starren Schema des „Textbuches" allmählich entwächst und endlich in den oben angeführten drei Hauptwerken vollkommen selbständige Existenz gewinnt; noch anziehender, aber schwieriger läßt sich beobachten, wie die sittlichen und künstlerischen Ideen, mit denen Wagner die Stoffe altgermanischer Sage und des mittelhochdeutschen Ritterepos, die Handlung seines prächtigen Nürnberger Lustspiels erfüllt, sich von Drama zu Drama leise wandeln und doch wie bei Hebbel gewissermaßen immer dieselben bleiben, ob sie nun gerade von der Philosophie Feuerbachs oder Schopenhauers, dem Buddhismus oder dem Christentum[1]) beleuchtet werden. Über Wagners Helden walten zumeist wie im Schicksalsdrama Vorherbestimmungen, und allen eignet darum eine gewisse Passivität; am Ende der tragischen Verwicklung winkt schuldbeladenen großen Persönlichkeiten, dem Holländer, Tannhäuser, Brünnhilden, Tristan, Isolden, Parsifal, Amfortas, eine auf mannigfache Art erreichbare Erlösung, deren freilich die mannhafte Resignation eines Hans Sachs nicht bedarf. Überhaupt verleiht eine groß- und eigenartige Weltanschauung den Wagnerschen Opern, was wir im Drama jenes Zeitalters sonst nur bei Hebbel und dem noch isolierteren Wilhelm Jordan („Demiurgos" 1852—1854) finden: Tiefe; und dazu kommt, was unter den Zeitgenossen sonst nur Ludwig allein zuteil geworden war: Theatralik großen Stils.

Wenn nun echtromantisch auf den Feldherrnwink Wagners alle Künste vereint in den Dienst des Gesamtkunstwerks treten, wenn die Musik ihre Ausdrucksfähigkeit steigern und die Dichtung

[1]) „Parsifal" (1877).

erläutern, ja durchfluten muß[1]), wenn an die Ausschmückung der Szene beispiellos kühne und doch zuletzt immer realisierbare Forderungen gestellt werden, wenn Wagner ein ganz neues Geschlecht singender Schauspieler aus dem Boden stampft, wenn er mit genialer Willkür sogar Sprache und Vers nach seinen Zwecken umformt und, indem er ihnen sein Meisterzeichen aufdrückt, mit neuen, herben Reizen schmückt — wenn all dies und noch viel mehr zusammenwirkt, um auf weitestem, gleichsam kosmischem Hintergrunde uralte Sagen und Mythen und somit „das ewig Verständliche, rein Menschliche“ in der „unnachahmlichen, konkreten Form“ des echten Mythus glänzend zu erneuern und mit modern pulsierendem Leben zu erfüllen: dann ists nicht zu verwundern, wenn von Wagners „Musikdrama“[2]) Bühnenwirkungen ausgingen und ausgehen, deren Stärke wohl kaum je zuvor erreicht worden ist und vielleicht nie überboten werden wird, und daß seine Geltung auf dem deutschen Sprachgebiete, vom außerdeutschen ganz zu geschweigen, sich etwa seit den siebziger Jahren in ungebrochener Stärke erhält. Für die Weiterentwicklung der Dichtung ist der in Wagners Dramen aufgehäufte Hort nur allzulange totes Kapital geblieben; erst die neueste Romantik tritt als Erbin auf.

---

[1]) „Ich getraue mich wohlweislich nur soweit mit Musik einzulassen, als ich in ihr dichterische Absichten zu verwirklichen hoffen darf.“

[2]) Eine Bezeichnung übrigens, die der Meister selbst verwarf.

Vierte Vorlesung

Wir haben in den beiden letzten Vorlesungen die Entwicklung des deutschen Dramas von 1800 bis etwa 1870 verfolgt. Heute obliegt uns die Betrachtung des kleinen Zeitraums zwischen beiläufig 1870 und 1885, welcher der speziell so genannten „modernen" Dichtung unmittelbar vorangeht und sie teilweise erklärt; er ist durch einen seit Gottscheds Tagen unerreicht gebliebenen Tiefstand der deutschen Dichtung im allgemeinen und des Dramas im besonderen gekennzeichnet. Wohl war die nach dem siegreichen Kriege, nach der lang und heiß ersehnten staatlich-nationalen Einigung befremdende, scheinbar ganz unbegreifliche Verflachung und gleichzeitige Entartung der Literatur eine durchgängige, aber auf keinem Gebiete so augenfällig wie auf dem des Dramas. Nach den Perserkriegen hatte Athen Aischylos und Sophokles, England unter Elisabeths glorreicher Herrschaft Shakespeare und dessen Zeitgenossen, Holland nach seiner Revolution, Frankreich, als die Macht des Sonnenkönigs im Zenith stand, klassische Dramatiker hervorgebracht; je höher sich durch solche historische Beispiele die Hoffnungen in Deutschland spannten, desto tiefer war die Enttäuschung. „Wir können", schrieb 1878 Rudolf Genée, ein warmer Freund und genauer Kenner der Bühne, „die betrübende Tatsache nicht leugnen, daß die dramatische Dichtung in Deutschland durch die das Reich umgestaltenden Ereignisse weder etwas gewonnen hat, noch auch überhaupt von denselben berührt zu sein scheint." Zur Erklärung dieses literarhistorischen Phänomens reicht der äußere Grund, daß sich eben nach 1870 die in der ersten Vorlesung aufgezählten und charakterisierten Konkurrenten des Theaters zu dräuender Größe emporreckten und kräftig vordrängten, noch nicht aus; man wird auch in

Betracht ziehen müssen, daß durch die gleichzeitig eintretende kulturelle Umwälzung in Deutschland, welche uns noch beschäftigen wird, den Talenten der heranwachsenden Generation sich ungezählte neue Bahnen eröffneten, die alle von der Literatur weg ins praktische Leben führten, daß der kapitalistische Geist gerade damals in allen Lebensäußerungen der Nation und so auch in den Künsten zu verstärktem Ausdrucke kam, daß endlich zwei so wesentlich verschiedene, ja beinahe entgegengesetzte Berufe, wie es der des Dichters und der des Journalisten sind, nach 1870 immer mehr und in immer bedenklicherer Weise sich verquickten (vgl. Vorl. I und V).

Im Spielplane der besseren Theater waren zu Beginn des betrachteten Zeitraumes die Klassiker, Romantiker, Jungdeutschen, Hebbel und Ludwig nur noch ganz vereinzelt und gelegentlich vertreten, und wie von alters her, aber in höherem Maße als jemals seit Lessing füllten die Direktionen die Lücken ihres Spielplanes zunächst durch Einfuhr aus dem soeben mit Waffengewalt niedergeworfenen Frankreich und bald auch durch minderwertige Nachahmung eben dieser französischen Erzeugnisse. Schon vor der Begründung des Reichs hatte neben anderen Bühnenleitern vornehmlich der einflußreiche Laube in Wien und Leipzig nicht ohne heftigen Widerspruch der Konservativen die Pforten seiner Häuser[1]) dem sogenannten Sittenstücke (pièce des mœurs) der Franzosen weit geöffnet, welches sich mit Augiers „Gabriele“ (1849) und der „Kameliendame“ (1852) des jüngeren Dumas eingeführt, das ganze zweite Kaiserreich hindurch geherrscht hatte und während der dritten Republik nicht sowohl verschwand, als sich zeitgemäß veränderte. Auch das Sittenstück selbst ist ja nur zeitgemäße Umwandlung einer schon vorhandenen Gattung; es schließt sich unmittelbar an die bereits öfters erwähnten, trefflich gebauten Lust- und Schauspiele Scribes und seiner Zeitgenossen an, erfüllt sozusagen die

[1]) 1849—1867 Wiener Hofburgtheater, 1869—1870 Leipziger, dann 1872—1874, 1875—1879 und 1880 Wiener Stadttheater.

alte Form mit keineswegs völlig neuem Geiste. Denn auch Scribe hatte sich oft nicht begnügt, durch hübsch ersonnene Verwicklungen und geistreich angelegte Gestalten reine Situations- und Charakterkomik zu erzeugen, sondern von seinem gut bürgerlichen Standpunkte im Sinne des für die Zeit Louis Philippes so charakteristischen juste-milieu Kritik an Übelständen der Gesellschaft geübt, Tendenz betätigt, freilich gewisse, durch die Konvention gezogene Grenzen des Stoffes und der Probleme nur selten verletzt. Eben diese Grenzen nun wurden nach vereinzelten Vorstößen Balzacs, Dumas' sen. und des Volksstücks (mélodrame) durch die Neuerer überschritten, die Begebenheiten nicht mehr nur in die wohlanständigen höheren und mittleren Stände, sondern mit Vorliebe in die müßige Pariser Lebe- und die sie ergänzende Halbwelt[1]) verlegt und neben sozialen, seltner religiösen und politischen insbesondere geschlechtliche Probleme, namentlich die Ehe und ihr Bruch zu ernsthafter dramatischer Diskussion gestellt: also eine beträchtliche Erweiterung des Stoffkreises wie im jungdeutschen Tendenzdrama, und auch diesmal unter heftigem, fruchtlosem Widerstand der Zensur. In der Theorie gehen diese Dichter noch viel weiter als in der vor gewissen Extremen immer noch zurückscheuenden Praxis; „alle Gesellschaftsklassen gehören dem Theater," dekretierte Dumas in einer Vorrede zur „Kameliendame", und ebenda: „Das Verbrechen der Schuldigen ist unser Verbrechen". Das Laster wird also nicht mehr totgeschwiegen, man sucht es zu verstehen und zu verzeihen und wälzt die größre Hälfte aller Schuld der unglückseligen Gesellschaft zu. Je aktueller, je verwegner gewählt die Themen des Sittenstückes, desto besser; aber auch die Verwegenheit dieses théâtre militant hatte ihre unsichtbaren und dennoch wohl merklichen Schranken, die hinauszurücken späteren Generationen vorbehalten blieb.

Formell verrät sich in den Sittenstücken die gute Schule Scribes durch oft geradezu meisterhafte Exposition, durch sehr

---

[1]) Das Wort selbst ist durch Dumas' Sittenstück „Le demi-monde" 1855 in Umlauf gekommen.

geschicktes, aber romantische Unwahrscheinlichkeiten und Zufälle nicht immer verschmähendes Führen, Spannen und Lösen der Handlung, mag dieselbe nun zur Katastrophe oder zur Versöhnung der Gegensätze führen, ferner im flüssigen, geistreich belebten Salongespräch, das gleichzeitig dem Fortschritt der Handlung und der Erörterung des auf der Tagesordnung stehenden Problems zu dienen hat, endlich in sorgfältiger dramatischer Ökonomie. Freilich werden Einzelheiten dieser Form im Laufe der Zeit ganz starr und kehren dann wie Teile eines Schemas von Stück zu Stück wieder: so die scharfe Formulierung des Problems in einer möglichst paradox stilisierten, epigrammatisch zugespitzten These (daher das Sittenstück auch pièce à thèse genannt wurde); die Feuerprobe des Duells und die Wasserprobe der Eltern- oder Kindesliebe; der außerhalb des eigentlichen Konfliktes stehende erfahrene, bald frivole, bald wohlwollende Weltmann oder eine analoge Weltdame durch dessen oder deren Mund der Dichter dem Publikum und der Kritik seine eigene Meinung über den vorliegenden Fall mitteilt, so daß solch ein raisonneur ähnliche Dienste leistet wie der antike Chor; die wohlvorbereitete, in den vorletzten oder letzten Akt verlegte große Peripetie (scène à faire), wo der Konflikt zum stärksten Ausdrucke kommt und der sonst im allgemeinen gedämpfte Ton durch starke Akzente und scharfe Dissonanzen abgelöst wird. Auf der Handlung und einem einzigen, meist weiblichen Charakter beruht bei den Durchschnittssittenstücken das Interesse; wenn jene gut ersonnen ist und ein günstiges Terrain für Marguerite Gautier oder Francillon oder Georgette oder Fernande oder Cyprienne oder Denise abgibt, mag alles übrige Personal von einem Stück ins andere marschieren, wie Victor Hugos Helden und Heldinnen von Jahrhundert zu Jahrhundert, die gute Gesellschaft selbst von Salon zu Salon. — Unter den Dichtern dieser Schule wirkten auf Frankreich wie auf Deutschland am nachhaltigsten der berühmte Alexandre Dumas fils (1824—1895), der, ein echter Sohn seines Vaters, die Romantik nie völlig abzustreifen vermochte, dann, mit starker und vielseitiger Begabung ausgerüstet, Victorien Sardou (geb. 1831),

ein Techniker ersten Ranges, der unter vielem anderen auch effektvolle Historiendramen schrieb, ferner der deutschem Wesen nahstehende charakter- und gehaltvolle, ja bisweilen tiefe Emile Augier (1820—1889), ein herber Kritiker seiner geliebten Bourgeoisie, Octave Feuillet (1821—1890) und Ed. Pailleron (1834—1899), deren Stärke im anmutigen Lustspiel lag. — Henri Meilhac (1831—1897) und Ludovic Halévy (geb. 1834), die wir schon als Librettisten Offenbachs kennen lernten, vermittelten den Übergang vom Sittenspiel zur Boulevard-Posse.

Übrigens unterlag nicht Deutschland allein dem Einflusse dieser heutzutage, wie mich dünkt, oft unterschätzten Richtung. Mehr oder minder haben, wie wir noch zeigen werden, alle Kulturländer, jedes zu seiner Zeit, das französische Sittenstück übernommen und von ihm in technischer wie in stofflicher Hinsicht gelernt. Die Literaturgeschichte muß in ihm eine Vorfrucht des Naturalismus und, alles in allem genommen, eine der respektabelsten dichterischen Leistungen des XIX. Jahrhunderts erkennen. Der von der Bühnenschriftstellerei leider anscheinend unzertrennlichen Geschäftsmäßigkeit haben sich Dumas und seine Nachfahren allerdings nicht entschlagen und die den Erfolg sichernden kleinen außerliterarischen Künste selten verschmäht; aber daß sie sich noch heute auf dem europäischen Repertoire behaupten, daß den Bühnen der tote Dumas lebendiger ist als der lebende Lindau, zeugt für eine bloßer Routine schlechthin unerreichbare Lebenswärme und frische des Sittenstücks.

Liegt auch das Niveau der sogen. Boulevard-Posse, wie sie während des Empire die „menschgewordene Lustigkeit“ Eugène Labiche (1815—1888), späterhin der Belgier Hennequin (1842—1887) u. a. mit großem Erfolge bearbeiteten, erheblich tiefer als das des gleichzeitigen Sittenstückes, so wirkte sie doch ebenso stark und weit umher. Schon im Vormärz hatte sich nach dem Muster damaliger Pariser Schwänke in Wien und Berlin die bereits erwähnte Lokalposse der Nestroy, Kalisch u. a. entwickelt, deren vermeintliche Originalität bedeutende Männer wie Hermann Hettner und Gottfried Keller verleitete, hier die Vorboten einer neuen Komödie zu erblicken. Aus der Boulevard-

Posse, wie sie sich unter dem zweiten Kaiserreiche festlegte, verschwand allmählich der gesangliche Teil, der gewissermaßen von der gleichzeitig aufblühenden Operette übernommen wurde, während der Inhalt sonst der alte blieb: tolle Verwicklungen und Verwechslungen, ausgelassene Lustigkeit, möglichste Aktualität; das den Franzosen eigene Bühnengeschick verleugnete sich auch in dieser niederen Gattung nicht, ebensowenig die halb naive Lust an allerlei Erotischem, das dann freilich im Laufe der Zeiten die Posse aus einem kreuzfidelen derben Frauenzimmer in eine recht ausgelernte und widerwärtige Kokotte verwandelte.

Diese beiden Gattungen nun, die vornehme und die triviale, beherrschten die deutsche Bühnendichtung während der Verfallszeit, aber so, daß die heimische Produktion, statt den bewunderten Ausländern selbständig nachzueifern und der in Frankreich wurzelnden Dichtung eine technisch gleich vollkommene, aber in Deutschland bodenständige gegenüberzustellen, es bei einer ganz äußerlichen Nachahmung bewenden ließ, die zwar alle Schwächen der Vorbilder in vergrößertem Maßstabe und dazu noch manche eigene aufwies, in allem übrigen aber einen Vergleich mit ihren Vorbildern schlechterdings nicht aushielt. Mit solchen schlechten Kopien der französischen Sittenstücke begann, von Laube für die Bühnenschriftstellerei gewonnen, 1869 der Journalist Paul Lindau (geb. 1839), der, wie vordem Kalisch und später Bahr, den Pariser Betrieb an Ort und Stelle genau studiert und sich als gewandter Übersetzer der Sittenstücke den Theatern nützlich gemacht hatte. Die gewagte Handlung seines Erstlings „Marion“ ließ er noch in Frankreich, des zweiten („Maria und Magdalena“ 1872) und vieler späterer auf deutschem Boden vor sich gehen, aber was sich da als deutsches Sittenstück gab und den Anspruch erhob, höchst zeitgemäß und originell zu sein, war im Grunde genommen nur wieder das alte jungdeutsche Drama mit seinen Phrasen, Inkonsequenzen Unmöglichkeiten, groben Effekten, doch ohne die aufrichtige Überzeugung, den Agitationseifer Gutzkows und Laubes; den Dramen à la Sardou sind diese furchtsamen „Tendenzstücke von der milderen Observanz“

(Fontane) durch Hereinziehung von allerlei Aktualitätenkram, erzwungenen Weltton und manche wirksame Einzelheiten ganz oberflächlich angeglichen und Lindaus Bühnensiege nur auf die allgemeine Konjunktur des Theaters und eine allerdings virtuose Technik des Erfolges zurückzuführen. Dem Bühnendichter kam der Kritiker „erster" Blätter, der Herausgeber vielgelesener Zeitschriften („Gegenwart" 1872—1881, „Nord und Süd" 1878 bis 1904), der Dramaturg (1895 Meiningen, 1899—1902 Berliner, 1904—1905 Deutsches Theater) zuhilfe, und noch heut hat der alte Literaturverderber diese Tetrarchenrolle nicht ganz ausgespielt. In seiner Blütezeit trotz aller fortschrittlichen Posen und Allüren ein unentwegter, engherziger, oft erstaunlich flach und mittelmäßig schreibender Anwalt literarischer Reaktion, der seinen Witz an harmlosen Dilettanten übte und jeder, aber auch jeder wirklich epochalen Erscheinung gegenüber versagte, wußte er sich doch nach dem erklärten Sieg der Moderne geschickt mit ihr abzufinden und so wenigstens teilweise eine literarische Autorität zu behaupten, die spätere Geschlechter so unbegreiflich dünken wird wie uns die weiland Saphirs. Neben diesen deutschen Dumas trat als deutscher Pailleron oder vielmehr Labiche ein anderer Journalist, der Berliner Oskar Blumenthal (geb. 1852), der sich zunächst als Theaterkritiker[1]) („blutiger Oskar") gefürchtet und angesehen machte, dann, vom französischen Sittenstücke aussegelnd, bei der Boulevard-Posse landete und sich im Kampf um die Gunst des Publikums schnell als ausdauernder Rivale Lindaus bewährte. An Begabung diesem weit überlegen, traf er, trifft er noch immer mit größter Sicherheit den Ton, auf den das großstädtische „Lustspiel"-Publikum und das durchschnittliche Bühnenpersonal gestimmt ist; unbedenklich kann von einer Genialität der Minderwertigkeit gesprochen werden, wenn er, aus jeder Not eine Tugend machend, die tolle Ausgelassenheit des französischen Schwanks durch spießbürgerliche Frivolität wiedergibt, den amüsanten Dialog seiner Vorbilder durch triviale Zeitungs- und Börsenwitze oder fabriks-

[1]) Besonders einflußreich 1875—1887 im „Berliner Tageblatt".

mäßig hergestellte Epigramme ersetzt, die niemals versagenden Typen und Späße humoristischer Familienblätter zu Hilfe ruft, wo eigene Erfindung erlahmt, und — hier machen sich Benedix und andere deutsche Muster geltend — der als Gemüt verkleideten Sentimentalität stets ein wohltemperiertes Kämmerchen reserviert. Für ein so gut ausgestattetes Warenhaus bedeuteten die literarischen Revolutionen des Naturalismus und des Symbolismus nur ganz vorübergehende Geschäftsstörungen, und der allerdings vortrefflich „gemachte" Schwank „Im weißen Rößl" (1898) hatte den größten szenischen Erfolg des deutschen Jahrhundertendes. Mit der Moderne machte es Blumenthal ähnlich wie Lindau: er stemmte sich ihr entgegen, versäumte aber doch als Kritiker und vor allem Bühnenleiter den rechtzeitigen Anschluß nicht. Den Bahnen Lindaus und Blumenthals folgten zahlreiche andere Schriftsteller: Gustav Kadelburg (geb. 1851), der an Blumenthals „Großstadtluft", „Weißem Rößl" u. a. mitarbeitete, aber auch in anderen Kompaniefirmen und selbständig (so im „Familientag", dem 1904/5 meistgespielten Stück) seine Zwecke beim Publikum erreichte, der amüsante Gustav v. Moser, die Brüder Paul und Franz v. Schönthan und ihr gelegentlicher Mitarbeiter Franz Koppel-Ellfeld, der den Weg vom Publikum zum Volk eifrig und ehrlich suchende, unverwüstliche Adolf L'Arronge (geb. 1838; „Mein Leopold", „Doktor Klaus", „Hasemanns Töchter" nach Sardou u. a. m.), Hugo Lubliner (geb. 1846), der das ernsthafte und das heitere Genre mit gleichmäßigem Eifer pflegte und den Naturalismus mit Überzeugung, aber ohne Glück dramatisch befehdete, der fidele Schwanklieferant Kurt Kraatz (geb. 1857), endlich als treuester Wahrer der Lindauschen Traditionen der erst gegen Ende der Verfallszeit hervortretende Berliner Felix Philippi (geb. 1851), der seine Spezialität darin findet, Tagesfragen, noch lieber Tagesereignisse brühwarm auf die Bühne zu bringen: vielbesprochne politische oder höfische Vorkommnisse werden in irgend ein möglichst durchsichtiges Kostüm gesteckt, hinter welchem sie das Publikum dann ohne allzuviel geistige Anstrengung erkennen soll und natürlich auch erkennt (Schlüsselstück, pièce à clef; Philippis „Erbe"

1898 u. a.). Auf diese an der äußersten Grenze der eigentlichen Literatur stehende, durch furchtsame Verwegenheit unangenehm gekennzeichnete Gattung sind auch Blumenthal („Der tote Löwe" 1904) u. a. verfallen.

An und für sich bietet keiner der genannten Autoren und ihrer zahlreichen hier nicht genannten Berufsgenossen, deren Gesamtheit die Verfallszeit eben als solche charakterisiert, Anlaß zu irgendwelcher ästhetischen Entrüstung. Zu allen neueren Zeiten haben kunstfremde aber handfertige Theaterschriftsteller für Spannung und Sensation, haben Lustspielschreiber, und vielleicht nicht immer so unterhaltende wie Blumenthal und Genossen, für Zerstreuung und Spaß sorgen müssen und dabei ihre Rechnung gefunden. Aber nie zuvor hatte sich solche Literatur einer so unverhältnismäßigen Geltung erfreut, nie zuvor einen so unverhältnismäßig großen Raum im Spielplane selbst der besseren Bühnen eingenommen, nie zuvor hatte die Kunst der Schauspieler (Sonnenthal, Haase, Possart, Lobe, Lewinsky, Niemann-Raabe, Wolter, die Gabillons u. a.) die der gleichzeitigen Dichter dermaßen in Schatten gestellt, nie zuvor die maßgebende Kritik sich so einhellig auf die Seite des Unoriginellen, Gleichgültigen, ja gradezu Schädlichen geschlagen und bewußt oder unbewußt die Reklame für rein geschäftliche Unternehmungen besorgt. Und nahezu zwanzig Jahre lastete diese Literatur und diese Kritik wie ein Alp auf der Nation; und nahezu zwanzig Jahre konnten auf der Bühne, von seltnen Glücksfällen abgesehen, neue poetische Ideen nur im Kampfe gegen jene Mächte oder gar nicht verwirklicht werden, indes Leute, die aus der erhabenen Kunst des Dramatikers ein wie das Bankfach oder die Konfektion für jeden findigen „jungen Mann" erlernbares Metier gemacht hatten, in literarischen und allgemein geistigen Angelegenheiten des Volkes das große Wort führten und einzelne von ihnen sich so starke Positionen schufen, daß sie, wie schon erwähnt, den literarischen Umsturz der letzten Jahrzehnte ohne allzuschwere Verluste überdauern konnten. Mag immerhin der und jener von den Matadoren der Verfallszeit heut bei Lebzeiten literarisch tot und begraben sein, Blumenthals

lustige Konversation, L'Arronges Philisterhaftigkeit in Ernst und Scherz und seine hausbackne Moral dünken auch heut Unzähligen, die nach des Tages Last im Theater Erholung suchen, herrlich wie am ersten Tag.

Noch hielten zwar die in der letzten Vorlesung gekennzeichneten Epigonen des klassischen Dramas unentwegt an ihren idealistischen Idealen fest, noch immer warben Mitglieder und Nachzügler (Grosse, Dahn, Greif) des nunmehr aufgelösten Münchener Dichterkreises, allen voran der unermüdliche Heyse, mit stilisierten Historiendramen um die Gunst der ewig spröden Bühnen; auch sonst suchte man im Norden (Albert Lindner, Heinrich Kruse, Arthur Fitger u. a.) und Süden (Franz Nissel, Josef v. Weilen, Ferdinand v. Saar, Franz Keim u. a.) den vornehmen Stil Schillers, Grillparzers oder mindestens seines Schülers Friedrich Halm festzuhalten: all dies nur mit zufälligem und vorübergehendem Erfolge. Dauernde Gunst war in jener Zeit nur zwei Vertretern des vornehmen Dramas beschieden, dem Mecklenburger Adolf Wilbrandt (geb. 1837), der mit dem historischen „Grafen von Hammerstein“ (1870) und mit anmutigen Lustspielen im Stile Freytags begann („Die Maler“ 1872 und anderes), dann in effektreichen Trauerspielen mit brennenden Makartschen Farben das spätrepublikanische und kaiserliche Rom malte, in der „Tochter des Herrn Fabricius“ das beste bürgerliche Schauspiel der Verfallszeit, in dem „Meister von Palmyra“ (1889) das tiefste und schönste Epigonenstück schrieb — und dem Hohenzollernenkel Ernst v. Wildenbruch (geb. 1845), dem begeisterten Dichter des Neuen Reiches im allgemeinen und Preußens im besonderen. Seine Kunst weist im Gegensatz zu der Wilbrandts ausgesprochen männliche Züge auf; mit ehrlichem Idealismus und Nationalismus, rührender Begeisterungsfähigkeit, großer Sprachgewalt, die unserer Literatur in dem „deutschen Vers“ ein neues Metrum von eigentümlicher Wucht schenkte, belebte der märkische Schiller noch in letzter Stunde den welken Körper des stilisierten Historiendramas („Die Quitzows“ 1888, „Der neue Herr“ 1891, „Heinrich und Heinrichs Geschlecht“

1895 u. a.) und erwies sich mit der in naturalistischem Stile gehaltenen „Haubenlerche" (1890, vgl. Vorl. XI), leider nur für einen Augenblick, fast so wandlungsfähig wie sein größrer Landsmann, der Epiker und Lyriker Fontane. Das patriotische Hohenzollern-Drama pflegten später noch der Rheinländer Josef Lauff (geb. 1855), O. v. d. Pfordten (geb. 1861) u. a.

In den Dramen Wilbrandts und Wildenbruchs findet somit die stilisierte Tragödie einen des großen Ahnherrn würdigen Abschluß, einen schönen, versöhnenden und erlösenden Tod, wie ihn Wilbrandts Meister Apelles stirbt. Sonst überragte in der hier betrachteten Periode das Mittelmaß nur noch ein Dramatiker aus jenem deutschen Stamm, dem, wunderlich genug, der allgemeine literarische Verfall eine Nachblüte der Dichtung (Rosegger, Ebner-Eschenbach) brachte, der Österreicher Ludwig Anzengruber (1839—1889), ein Sturmvogel des Naturalismus, den er noch aufkommen sah und übrigens grundsätzlich ablehnte. Auch er stand zeitlebens unter sehr starken Traditionen, zunächst unter der des Wiener Lokalstücks, wie es sich seit Nestroy über die Anton Langer, Fr. Kaiser, O. F. Berg u. a. hinweg entwickelt hatte, dann des von dem Erfolge der Auerbachschen Dorfgeschichten (seit 1843) zehrenden, von Gutzkow, der Birch-Pfeiffer und dem öden Mosenthal eingeführten, vorläufig noch blutleeren Bauernstücks. An der hergebrachten Technik, an gewissen als wirksam bewährten theatralischen Äußerlichkeiten hielt Anzengruber fest: allein wie hoch wurden durch ihn diese Traditionen über sich selbst emporgehoben! Wenn nach seiner Theorie das Volksstück stets die Absicht des Belehrens mit der der Unterhaltung zu verbinden hat, so ward er dem letzteren, künstlerischen Teile seiner Aufgabe durch geistreiche Erfindung und kühne Erweiterung des Stoffkreises nach der sozialen und geschlechtlichen Seite hin, kräftigen Humor, Schöpfung unvergeßlich origineller Gestalten, wohl vorbereitete stärkste Wirkungen und überhaupt durch völlige, aber ehrliche Ausnützung des virtuos beherrschten szenischen Apparates gerecht; für die „Belehrung" aber sorgten die großartige Persönlichkeit, erhaben-optimistische Weltanschauung und ernste Menschenliebe des

Dichters, dessen Raisonneurs oft ganz wie in den Sittenstücken eine soziale, religiöse oder ethische These formulieren und nachdrücklichst einschärfen. Mit dem 1870 aufgeführten „Pfarrer von Kirchfeld“ beginnend, gipfelt seine vorzeitig abgeschnittene dramatische Laufbahn in den grandiosen Komödien „Die Kreuzelschreiber (1872) „Der Gwissenswurm“ (1874) und dem erschütternden „Vierten Gebot“ (1877). Von jedem dieser kulturkämpferischen Stücke gingen starke literarhistorische Impulse aus: in den Flitterwochen der Moderne wetteiferten die „Freie Bühne“ und die „Freie Volksbühne“ in Berlin, Anzengruber neben Ibsen, Strindberg, Hauptmann dem literarisch fortschrittlichen Publikum der norddeutschen Metropole vorzuführen. Der Dichter erlebte diesen Sieg seiner Kunst nicht mehr. Wie die Epigonen hatte auch er gegenüber der Geschäftskunst einen schweren Stand gehabt, gleich ihnen unter der Herrschaft demoralisierter Schriftstellerei ein Muster literarischen Adels geboten. — Die Gestalten Wilbrandts, Wildenbruchs, Anzengrubers ändern an dem Gesamtbilde der Verfallszeit nichts, sie lassen es nur noch schärfer und greller hervortreten.

Wer etwa von den beiden großen Preisstiftungen für Dramatiker, dem 1859 vom preußischen Prinzregenten geschaffenen Schillerpreise und der 1872 in Wien errichteten Grillparzerstiftung, das Heil oder eine wesentliche Förderung literarischer Theaterdichtung erwartete, mußte sich durch die Tatsachen enttäuscht sehen. Nicht als ob Ehre und Gold jemals einem Unwürdigen zuteil geworden wären, aber die Richterkollegien eilten nur ein einzigmal und sonst nie dem Urteile der Intelligenzaristokratie voran, etwa so daß sie einem um Anerkennung und Geltung ringenden genialen Neuling auf eigne Verantwortung einen Namen gemacht, die Wege geebnet, Mut zu weiterer Produktion gegeben hätten: die Zuerkennung namentlich des Schillerpreises hatte vielmehr oft etwas von einer letzten Weihe, den Beigeschmack eines Jubiläums, sie drückte ihr Siegel unter ein von zahlreichen Autoritäten unterfertigtes, manchmal sogar schon etwas vergilbtes Dokument, das in einem bestimmten

Falle weniger die dramatische als die gesammte dichterische Leistung, in zwei Fällen nur die letztere bescheinigte. Wie falsch hatte Gutzkow bei der Stiftung des Preises geweissagt, derselbe würde zumeist kleinen Anfängern in den Schoß fallen! Den Schillerpreis erhielt als Erster 1863 nach Verdienst der sterbende Hebbel („Die Nibelungen“), 1866 allerdings ein bis dahin wenig bekannter, heute auch wieder völlig vergessener Epigone mittlern Rangs Albert Lindner („Brutus und Collatinus“), 1869 Geibel („Sophonisbe“!); an Kruse fiel ein Akzessit. Wagner kam als „Opernlibrettist“ offenbar gar niemals in Betracht, der Preis blieb 1872 und 1875 unvergeben. 1878 wurden gleichzeitig Wilbrandt, Anzengruber und Nissel bedacht, 1881 niemand, 1884 Wildenbruch und Heyse, 1887 niemand, 1890 Fontane und Groth, 1896 Wildenbruch: also im ganzen, von Hebbel und Anzengruber, dann von den Nichtdramatikern Fontane und Groth abgesehen, ausschließlich Vertreter des Epigonentums[1]). Der Grillparzerpreis bewegte sich anfangs in paralleler Bahn: er fiel 1875 an Wilbrandt, 1884 an Wildenbruch, 1887 an Anzengruber und 1890 wieder an Wilbrandt[2]); seither aber wurde er 1896 an Hauptmanns „Hannele“, 1899 an Hauptmanns „Fuhrmann Henschel“, 1902 an Hartlebens „Rosenmontag“ und 1905 an Hauptmanns „Armen Heinrich“ vergeben. Jedenfalls beeinflußten die Preise insoferne die öffentliche Meinung günstig, als sie sich ständig den eigentlichen Bühnenpraktikern versagten und solcherart stillschweigend die Kritik der „Maßgebenden“ Lügen straften; an intensiverer Wirksamkeit wurden sie übrigens auch durch ihre oft nicht ganz zweckmäßigen Statuten gehindert[3]).

[1]) 1901 wurde von Kaiser Wilhelm II. Betrag und jedesmalige Frist des Preises auf 2000 Taler und 6 Jahre verdoppelt. — 1904 wurde dem Schillerpreise ein Volks-Schillerpreis gegenübergestellt und zum ersten Male 1905 (an Beer-Hofmann, Gerhart und Karl Hauptmann) verliehen. — Andre Stiftungen tragen lokales Gepräge.

[2]) Für den „Meister von Palmyra“.

[3]) So schreibt z. B. § 3 des Grillparzer-Stiftbriefes vor, daß für den Preis „das relativ beste deutsche dramatische Werk (ohne Unterschied der Gattung)“ in Betracht komme, „welches im Laufe

Wie sich die Bühne als solche in jenen Tagen entwickelte, haben wir uns allbereits in der ersten Vorlesung vergegenwärtigt, für die heutige Betrachtung aber zwei theatralisch und zugleich allgemein künstlerisch wichtige Phänomene der Verfallszeit aufgespart: die Wanderfahrten der „Meininger“ und die Bayreuther Festspiele. In der Stille seiner kleinen Residenz hatte der vielseitig begabte und hochgebildete Herzog Georg II. (geb. 1826) seine Hofschauspieler ausschließlich an literarisch wertvollen Dramen, meist Schillers und Shakespeares, zu musterhaftem Zusammenspiel und Vermeidung jedes Virtuosentums erzogen, insbesondere die stumme Aktion der einzelnen und der Komparserie, dann die Technik von Massenszenen systematisch ausgebildet; große Aufmerksamkeit wandten er und seine Gehilfen wie den belebten, so den leblosen Teilen des Bühnenbildes zu, einer stimmungsvollen, möglichst stilgerechten und historisch korrekten Ausstattung des Schauplatzes und ebenso dem Kostüme, während bis dahin noch an vielen Bühnen auch höheren Ranges das Axiom: „vor Christus Trikots, nach Christus Ritterstiefel“ gegolten hatte. Alle diese einzelnen Reformen waren natürlich so wenig funkelnagelneu wie überhaupt irgend etwas auf der Bühne; in den Dekorationskünsten z. B. waren die „große“ und die Wagnersche Oper, im stilgerechten Kostüme und Mobiliar das drame romantique, der Engländer Charles Kean (Sohn des berühmteren Edmund) u. a. vorangegangen, und das klassische Repertoire neu zu beleben, hatten die jungdeutschen Dramaturgen wiederholt versucht, aber die Zu-

des letzten Trienniums auf einer namhaften deutschen Bühne zur Aufführung gelangt ist“. Wie sich nun die Bühnenverhältnisse in und seit der Verfallszeit gestaltet haben, erscheint es für den unberühmten, unprotegierten und journalistisch einflußlosen Schriftsteller so gut wie ausgeschlossen, daß er sein Drama „auf einer namhaften Bühne“ zur Aufführung bringe: so daß von vornherein die Auswahl der Preisrichter auf das bereits Wohlakkreditierte eingeschränkt, das Buchdrama ganz ausgeschlossen und die ursprünglich gewiß nicht beabsichtigte wiederholte Krönung eines und desselben Dichters sogar schwer vermeidlich erscheint.

sammenfassung all dieser Dinge in ein großes Programm, die auf dessen Durchführung verwendete Konsequenz, Energie und Opferwilligkeit begründen das Verdienst des Herzogs und seiner Truppe. Die am 1. Mai 1874 in Berlin begonnenen, auf 18 deutsche und 18 fremde Städte ausgedehnten, 1890 abgeschlossenen Gastspiele der Meininger verbreiteten nicht nur den Ruhm der Gesellschaft in Deutschland, Europa und jenseits des Weltmeers, sie trugen auch dazu bei, die schauspielerischen und bis zu einem gewissen Grade selbst die literarischen Prinzipien der Truppe an namhaften Theatern einzubürgern, die sich gerne aus einem so vollendeten Ensemble ihre Regisseure und „ersten" Kräfte holten. Unter den 41 Stücken, welche die Meininger auf ihren Wanderfahrten in 2591 Vorstellungen spielten, befanden sich nur ganz wenig literarisch wertlose; wenn auch das englische und deutsche klassische Drama dominierte — am häufigsten wurden „Julius Cäsar" (238), „Das Wintermärchen" (233), „Wilhelm Tell" (223 Mal) dargestellt —, so berücksichtigte die Spielleitung doch gelegentlich wertvolle Novitäten: durch sie lernte das deutsche Theaterpublikum Wildenbruch, durch sie Ibsen, Björnson, Echegaray kennen. An Opposition z. B. Paul Lindaus, der später selber als Intendant des Herzogs dessen Intentionen auszuführen hatte, fehlte es dem höchst verdienstvollen Unternehmen natürlich nicht, sie knüpfte sich meist an das, was man von da ab Meiningerei nannte, Vernachlässigung der Dichtung als solcher zugunsten von Dekoration, Kostüm u. dgl.; doch trifft dieser Vorwurf weniger die Meininger selbst als ihre Nachahmer und Übertreiber von damals und heute, und in dem türingischen Städtchen, „wie Bethlehem in Juda klein und groß", war offenbar geworden, was eine von den großstädtischen Reibungswiderständen befreite Bühne zu leisten vermöchte. Den größten Segen brachte sie unzweifelhaft der mimischen Kunst; im Zwange eines exklusiv literarischen Spielplans, einer allen Virtuosenkünsten feindlichen Regie lernten die Schauspieler wieder, was sie über den Verfallsdramen nur allzuschnell hatten vergessen müssen: Diener am Wort des Dichters sein, ihre Kunst mehr minder unter literarische Gesichtspunkte zu

stellen. Die Namen Barnay, Robert, Kainz, Grube deuten verschiedene Varietäten dieses Meininger Typus an.

Das zweite große Ereignis im Theaterleben jener Periode trat zwei Jahre nach dem ersten Gastspiele der Meininger ein: die Eröffnung des Bayreuther Festspielhauses. Jahrzehntelang hatte Wagner mit all seinem Temperamente und den jeder Agitation notwendigen Superlativen theoretisch[1]) und künstlerisch für eine Theaterreform größten Stils gekämpft. Dem auf der Bühne dargestellten Drama oder vielmehr dem „Gesamtkunstwerk" (vgl. Vorl. III) sollte der festliche Charakter wiedergegeben werden, der den großen Bühnendarstellungen im klassischen Altertum Griechenlands innewohnte; nicht allabendlich vor einer abgestumpften, bloß nach Zerstreuung und Unterhaltung strebenden Menge, sondern nur zu einer bestimmten Zeit des Jahres vor einer andächtigen und festlich gestimmten Gemeinde, nicht in jedem beliebigen Orte, sondern nur an einem bestimmten Punkte des Sprachgebietes sollten Aufführungen stattfinden, in denen jede einzelne Kunstleistung zu einer Vollkommenheit gesteigert würde, wie sie das während einer ganzen Saison fortspielende und von einem und demselben Publikum abhängige Durchschnittstheater weder bot noch bieten konnte. Nur so erführe das Gesamtkunstwerk eine würdige Verkörperung, nur so aber auch das Publikum tiefe, im höchsten Sinne erziehliche Wirkungen, ja das ganze Volk gewissermaßen eine Regeneration. Ein Programm ikarischen Hochflugs, das, von den „Bayreuther Blättern" (1878ff.) tapfer verfochten, heute kaum mehr ernstlich als realisierbar angesehen werden kann. Allerdings gelangten die Werke Wagners seit 1876 in Bayreuth zu Aufführungen, deren Harmonie und Pracht schwer zu überbieten

[1]) „Die Kunst und die Revolution" (Ende 1849), „Das Kunstwerk der Zukunft", „Kunst und Klima", „Das Judentum in der Musik" (1850), „Oper und Drama" (1851) u. a. Im Banne und Dienste der Wagnerischen Kunstlehre stehen während der Verfallszeit von hervorragenden Denkern insbesondre Heinrich v. Stein und (zeitweilig) Nietzsche. Hettner war schon im „Modernen Drama" (s. o.) für Wagner eingetreten.

war und blieb, aber Kulturzentrum und Jungbrunnen im hohen Sinn der frühesten Agitation wurde das von Semper auf dem Festspielhügel genial erbaute Haus nicht, weil es der Meister selbst auf das Musikdrama, und zwar auf sein eigenes beschränkte, weil ferner äußere Umstände den Besuch der Festspiele nur den obersten wirtschaftlichen Schichten ermöglichten und an Stelle der nationalen vielmehr eine völlig internationale Hörerschaft setzten. Immerhin gipfeln vorläufig in dem „Bayreuther Gedanken", wenn auch wahrlich nicht alle seine Blütenträume reiften, die deutschen theatralischen Bestrebungen, und an Versuchen, ihn auf das gesprochne Drama zu übertragen, hat es nicht gefehlt; ich erinnere an die schon von Dingelstedt angeregten sogen. „Meisterspiele", deren Repertoire zumeist das klassische Drama berücksichtigt, an Schlenthers Vorschlag, in Salzburg ein Bayreuth des Dramas, an die günstig aufgenommene Anregung Adolf Bartels', in Weimar während der Ferialzeit Meistervorstellungen der Klassiker für reifere Schüler, eine „Nationalbühne für die deutsche Jugend" zu schaffen, an Wachlers und Lienhards Plan von „Naturtheatern" u. dgl. m. Solche und ähnliche Projekte haben unleugbar eine Zukunft; weniger, dünkt mich, läßt sich von dem oft erneuten Versuch erwarten, an Stelle der Berufsschauspieler ländliche oder städtische Dilettanten zu setzen und so, in die Traditionen des Mittelalters zurückkehrend, der Bühne ihren festlich-volkstümlichen Charakter wieder zu erobern. Hier war das Oberammergauer Passionsspiel, das freilich in der Verfallszeit stofflich und formell mit erhöhter Stärke wirken mußte, Vorbild, allein die in engerem oder loserem Anschluß an dieses Muster geschaffenen Unternehmungen haben sich entweder, wie die Tegern- und Schlierseer Bauerntheater, völlig industrialisiert oder auf rein lokale Geltung eingeschränkt[1]), ohne die literarische und kulturelle Fortentwicklung wesentlich zu fördern.

[1]) Hans Herrigs Flugschrift „Luxustheater und Volksbühne" (1886) führte u. a. zur Eröffnung des Volksfestspielhauses in Worms (1889), ähnliche Anregungen hatte schon 1851 Richard Wagners Aufsatz „Ein Theater in Zürich" gegeben.

Fünfte Vorlesung

Unsere Untersuchung ist nun an der Schwelle des modernen Dramas angelangt. Ehe sie dieselbe überschreitet, hält sie nochmals inne, um, der eignen Unzulänglichkeit freilich mehr als je bewußt, die Grundlagen des modernen Dramas aus der Gesamtkultur der Gegenwart in den Hauptzügen festzustellen. Wir suchen somit in dieser Vorlesung zu ermitteln, worin vornehmlich das nationale Leben der letzten 35 Jahre sich von dem früherer Perioden abhebt, und halten uns dabei ständig vor Augen, daß die als besonders charakteristisch erscheinenden Symptome Resultate oft weit zurückreichender Entwicklungen sind, daß ferner das deutsche Volk diese Entwicklungen und diese Symptome großenteils mit den übrigen Kulturvölkern gemeinsam hat, daß endlich die Ökonomie dieser Vorträge hier in noch höherem Grade als sonst zu skizzenhafter Darstellung unerschöpflich reicher und bunter Wirklichkeit zwingt. Genug, wenn der Skizze nur kein wesentlicher Zug mangelt, Proportion und Perspektive im großen und ganzen stimmen; denn daß unser Wissen Stückwerk ist, predigt gewissenhafte und demütige Erforschung unsres eignen Zeitalters nicht minder beredt als das Studium altägyptischer Inschriften, prähistorischer Waffen und fossiler Skelette.

Von den drei Staaten, auf die sich das deutsche Sprachgebiet, soweit es literarisch maßgebend ist, verteilt, zeigt sich in dem nun zu betrachtenden Zeitraume die Schweiz, welche an der Entwicklung des modernen Dramas vorläufig nur geringen Anteil hat, mit dem zentralistischen Ausbau ihrer Verfassung beschäftigt (wichtige Revisionen der Bundesverfassung 1874 und 1897). Auch die Politik der habsburgischen, seit 1867 auf

dualistische Basis gestellten Monarchie wird vornehmlich, wenngleich nicht so ausschließlich, durch innere Angelegenheiten in Anspruch genommen; als konkurrierende Gewalten erscheinen in erster Linie die beiden „Reichshälften", dann innerhalb derselben die einzelnen Nationen und Interessengruppen, endlich, was speziell die Deutschösterreicher anlangt, deren politisch, religiös und wirtschaftlich gesonderte, allzu zahlreiche Parteien (1867 Dezembergesetze und Bürgerministerium, 1868—1870 konfessionelle und Schulgesetzgebung, 1878 Besetzung Bosniens und der Hercegovina, 1879—1893 Ministerium Taaffe, 1897 Beginn andauernder parlamentarischer Obstruktionen, 1906 Wahlreform); die Stellung Österreichs im europäischen System bezeichnen das Dreikaiserbündnis (1872), die Allianz mit Deutschland (1879) und der Dreibund (1883). Die innere Entwicklung des Deutschen Reichs, das etwa zwei Drittel der 80—90 Millionen Deutschredender beherbergt, erfolgt wie die der Schweiz in zentralistischer Richtung; die konfessionellen Debatten des sogen. Kulturkampfes (1871—1887), der rasche Verfall der anfänglich den Reichstag beherrschenden nationalliberalen Partei sowie der zeitweilig maßgebenden Freisinnigen und das Erstarken einerseits der Konservativen und des Zentrums, andrerseits der Sozialdemokratie, (welch letztere das Sozialistengesetz 1878—1890 zurückzudrängen suchte) die seit etwa 1879 weithin bemerkbare antisemitische Agitation, die Arbeiterschutzgesetze (1883—1889), die Thronwechsel von 1888 und der Rücktritt (1890) Bismarcks († 1898) sind die hervorstechendsten Momente der inneren Politik, während die Machtstellung des Reichs nach außen hin durch den Berliner Kongreß (1878), die 1883 inaugurierte Kolonial- und Weltpolitik und die alldeutsche Bewegung (seit 1891), die Wehr- (1874, 1888, 1893) und Flottengesetze (1898) charakterisiert wird.

Zu den merkwürdigsten Erscheinungen der neueren Geschichte zählt der etwa um 1850 merklich einsetzende, durch die sogenannten Gründerjahre (1871—1873) kaum wesentlich behinderte und heute noch keineswegs abgeschlossene wirtschaftliche Aufschwung Deutschlands: das ehemals ob seiner Armut bemitleidete, von der ausländischen Produktion sklavisch abhängige,

bei der Teilung der Erde ganz übersehene Binnen- und Agrarland wandelte sich schon vor der Reichsgründung, aber insbesondere nach derselben in einen höchst gefährlichen Konkurrenten der älteren Industrievölker, namentlich der Engländer, in eine Kolonial- und Seemacht von hervorragender Bedeutung, in ein kapitalkräftiges, wirtschaftlich starkes Land. In dem Reich der freien Amphitrite, dessen alleiniger Besitz zu Schillers Zeiten dem Briten für immer gesichert schien, tauchte die deutsche Flagge immer häufiger auf, und zuletzt wehte sie in vier Weltteilen über deutschem Boden; mit wagemutigem Kapital, technischem Geschick, solider und dabei kulanter Gebarung wurde ein großer Teil des Weltverkehrs und Welthandels gewonnen. Der deutsche Handel (Ein- und Ausfuhr) ist heute der zweitstärkste Europas, die deutsche Handelsflotte die dritte der Welt, und nur die Engländer sandten 1903 mehr Schiffe durch den Suezkanal. Gleichzeitig verwandelten sich stille Residenzen in lärmende Großstädte, unscheinbare Provinznester in riesige Industrieorte, die heranwachsende bürgerliche Generation strömte den Laboratorien, Fabriken, Kontoren, technischen und Schiffsschulen, der Überschuß des Landvolkes den Fabriken zu; überall in fernen Weltteilen, nicht nur in seinen eigenen Kolonien, faßt der Deutsche festen Fuß, als Kaufmann und Ingenieur, als Instruktionsoffizier und Professor, als Fabrikarbeiter und Farmer, als heldenmütiger Forschungsreisender und aufopfernder Missionär. In seinem Sprachgebiet geht die Sonne nicht unter; deutsche und österreichische Fabrikate dringen in die Jurte des Kirgisen, den Palast des Mandarins, ja in die Holzhütten nackter Brasilianer und kannibalischer Papua. In den Händen des Industriellen, des Großhändlers, des Reeders, freilich auch glückbegünstigter oder gewissenloser Spekulanten häufen sich große Reichtümer an und erzeugen einen Luxus, der, als der Großvater die Großmutter nahm, noch märchen-, ja sündhaft erschienen wäre; allein, was wichtiger ist, auch für die ganze Nation hebt sich trotz der fortschreitenden Entwertung des Geldes, trotz der unaufhaltsamen Preissteigerung der Nahrungsmittel dank der Erhöhung der industriellen Produktion und der Verbilligung ihrer Er-

zeugnisse das Niveau der Lebensführung sehr beträchtlich, und mit dem durchschnittlichen Wohlstande wachsen die durchschnittlichen Ansprüche. Vormals, im Bann altväterischer Wirtschaftsordnung und Lebensanschauung, hatte der einzelne Mensch von seinem Handel, Gewerbe, Tagwerk u. s. f. in erster Linie die „Nahrung“, einen angemessenen d. h. nach dem Stande sehr verschiedenen Unterhalt erwartet; nun, unter der moderneren Wirtschaftsordnung des Kapitalismus, die im XIX. Jahrhundert ihren Siegeszug durch Europa hielt, trat eine starke Verschiebung der Gesichtspunkte ein, dahin nämlich, daß nun jedermann durch seine wie immer geartete Tätigkeit das in dieselbe investierte Kapital an Geld, Kenntnissen, Fähigkeiten schleunigst und bestens zu verzinsen, ihm eine möglichst hohe Rente abzugewinnen strebte. Solche Anschauungen im Vereine mit dem durch den Liberalismus befürworteten „freien Spiel der Kräfte“ bewirken auf ausnahmslos allen Gebieten menschlicher Tätigkeit eine außerordentliche Steigerung der freilich vom Anbeginn menschlicher Kultur an vorhandenen Konkurrenz, eine Hochzüchtung des Egoismus beim Einzelnen wie bei der kleineren oder größeren Gesamtheit; an Stelle der behaglichen Devise „leben und leben lassen“ älterer Wirtschaftsordnung treten eherne Lohngesetze, an Stelle des von Schiller besungenen muntern Bundes tausend fleißiger Hände, in dem sich „jeder seiner Stelle freut“, ein mit Streik, Boykott, Aussperrung, Wahl- und sonstiger Agitation unblutig, aber leidenschaftlich geführter Kampf ums Dasein, als dessen augenfälligste Heerscharen die großen Organisationen des Kapitals, des Grundbesitzes (Bund der Landwirte 1893) und der industriellen Arbeiterschaft, des „vierten“ Standes, erscheinen: sie alle sind in ihrer Art von sozialistischem Geiste erfüllt, alle von bestimmendem Einflusse auf die fernere Entwicklung der Kultur, wie sich denn überhaupt im letzten Menschenalter die großen politischen Parteien des Reichstags und des Reichs, das Zentrum etwa ausgenommen, mehr oder minder gründlich in Gruppen wirtschaftlich verschieden Interessierter, des großen oder kleinen Landbebauers, der industriellen Unternehmung oder Arbeit, des mobilen Kapitals, des kleinbürgerlichen Handwerks

umwandeln. Im deutschen Sprachgebiete ist der ganze ungeheure Komplex der „sozialen“ Frage seit 1842, dem Jahre, da Lorenz v. Steins Buch „Der Sozialismus und Kommunismus des heutigen Frankreich“ erschien, Gegenstand zunächst vereinzelten, dann 1848 und in den Sechzigerjahren vermehrten, seit der Reichsgründung endlich allgemeinen Interesses und allgemeiner, auch dramatischer Diskussion, ferner der Ausgangspunkt eifriger Tätigkeit zur Hebung des Wohlstandes, der Versorgung, der Bildung der „Enterbten“.

Während sich dergestalt die einzelnen Gesellschaftsklassen zur Wahrung ihrer Interessen mehr oder weniger straff organisieren, an Stelle der alten ständischen Gliederung nun durch mehrfache Umschichtung eine neue, aber ebenfalls sehr kenntliche tritt, speziell das vormärzliche „Volk“ in Bourgeoisie und Proletariat sich spaltet, vollzieht sich doch während des Jahrhunderts und insbesondere gegen Ende desselben eine allgemeine Ausgleichung der äußeren Lebensformen, nämlich so, daß vieles, was ursprünglich den höheren Ständen gewissermaßen ausschließlich vorbehalten schien, nunmehr Gemeingut wird. An scheinbar geringfügigen Änderungen läßt sich dies am schlagendsten nachweisen: noch bis in das erste Viertel des Jahrhunderts hinein blieb die Ansprache „Frau“ und „Fräulein“ ausschließlich den Frauen des Adels reserviert, noch um die Mitte des Jahrhunderts reichte das „Sie“ nicht unter den mittleren Bürgerstand hinab, und etwa ebensolange konnte man die einzelnen Stände nach der Kleidung, selbst nach Haar- und Barttracht, sogar nach den Taufnamen auseinanderhalten. Die fortschreitende Demokratisierung der Verfassungen, nicht minder das schon erwähnte Steigen des durchschnittlichen Wohlstandes haben hier und tausendfach sonst Wandel geschaffen. Wenn ferner die Sphäre des Erkennens und Genießens durch die riesigen Fortschritte des Verkehrs, der graphischen Künste, durch allzu zahlreiche Ausstellungen und Feste sich unermeßlich erweiterte, so resultierte auch hieraus zuletzt wieder eine Gleichmachung von hoch und niedrig, indem das früher nur dem Begüterten leicht Zugängliche sich nun auch dem Minder-

bemittelten, selbst dem Armen erschloß. Welche Wandlungen hat nur allein der Verkehr erfahren, seit den Tagen, da man (1821) mit der hochfürstlich Thurn und Taxisschen, von Börne anatomierten Postschnecke in 46 Stunden, wovon 15 auf Ruhepausen entfielen, von Frankfurt nach Stuttgart rumpelte und dafür nach heutigen Begriffen ein Heidengeld bezahlte, bis zu den Errungenschaften der Gegenwart, welche es Arbeiterbildungsvereinen ermöglichen, ihre Mitglieder mit geringem Aufwand an Geld und Zeit in Separatzügen nach Venedig und Paris zu führen! Wohl hatte Heine recht, als er die Eisenbahnen ein providentielles Ereignis nannte, das Farbe und Gestalt des Lebens verändere. Absendung und Empfang eines Briefes waren in der guten alten Zeit dank den hohen Posttarifen, welche erst 1850 im ganzen Bundesgebiete stark herabgesetzt wurden und seither im allgemeinen die sinkende Tendenz bewahrt haben, finanziell nicht ganz gleichgültig, übrigens unter (politischen) Umständen mit Gefahr verbunden und jedenfalls, dafür sorgte die Postschnecke, zeitlich weit getrennt. Heute ist die Wahrung des Briefgeheimnisses selbstverständlich, Fixigkeit und Findigkeit der Reichspost sprichwörtlich geworden, und Deutschland, an Umfang der dritt-, an Volkszahl der zweitgrößte europäische Staat, hat den stärksten Postverkehr von allen. Entsprechend langsam und schwerfällig funktionierte natürlich damals auch der Nachrichtendienst der öffentlichen Blätter: die Meldung vom Tode Goethes brauchte elf Tage, um von Weimar in die Wiener Zeitungen zu gelangen, während man heutzutage in Berliner Abendblättern beispielsweise eine mittags in Wien gehaltene Thronrede wörtlich telephoniert, ein sechs Stunden früher jenseits der Atlantis eingetretenes Ereignis ausführlich gekabelt oder drahtlos telegraphiert finden kann. Für ein Hundertstel des Betrages, den etwa Goethe an den Einkauf eines Kupferstichs nach Raffael oder Rubens wenden mußte, erwirbt sich heute der Student eine hundertfach getreuere Reproduktion derselben Gemälde, und was sich vor Daguerres weltbewegender Erfindung der Angehörige des Mittelstandes nur selten und zögernd beschaffte, ein Konterfei seiner Person, das

können sich jetzt das Dienstmädchen, der Schuljunge, der Infantrist um geringsten Preis in kürzester Zeit leisten, ganz abgesehen davon, daß die Lichtbildnerei in absehbarer Zeit so allgemein verbreitet sein dürfte, wie die durchschnittliche Schulbildung. Doch genug solcher Einzelbeispiele, die sich ins Unendliche vermehren ließen und doch schon in kleiner Zahl genügen, um den Gegensatz zwischen einem noch nicht so fernen Einst und dem unmittelbaren Jetzt zu beleuchten.

Nur eines Faktors muß noch gedacht werden, der in der Signatur der Gegenwart unmöglich fehlen darf und überdies zum Thema unserer Vorlesungen in engster Beziehung steht: der Tagespresse. Mögen ihre Anfänge in Deutschland wie weit immer zurückreichen, alle früheren Jahrhunderte sind doch nur Einleitung zu der mit dem Beginne des XIX. Jahrhunderts unbemerkt einsetzenden, seit etwa 1860 augenfälligen, märchenhaften Entwicklung aus unscheinbarsten Anfängen zu der heutigen Großmachtstellung[1]). Aus allen Vervollkommnungen der

[1]) Auf dem Gebiete des Reichs erschienen 1871 etwas unter 1000, 1881 über 2000, 1897 über 7000, in deutscher Sprache überhaupt gegen Ende des Jahrhunderts über 8000 politische Zeitungen. Dazu das Heer der Fach-, Unterhaltungs- und Witzblätter! Die Reichspost beförderte 1885 über eine halbe, 1900 ein und eine halbe Million von Zeitungsexemplaren. — Hierzu einige historische Daten aus der nachrevolutionären Zeit, welche auch die sonstige periodische Presse berücksichtigen: 1848 Neue Preußische (Kreuz-)Zeitung, Nationalzeitung, Kladderadatsch (Berlin), Münchner Neueste Nachrichten, Ostdeutsche Post (— 1866) und („Alte")Presse (—1896) in Wien, 1849 Urwähler- (seit 1853 Volks-) Zeitung (Berlin), Der Bund (Bern), 1853 Gartenlaube (Leipzig), 1856 Westermanns illustrierte Monatshefte (Braunschweig), Frankfurter Handelszeitung (jetzt Frankfurter Zeitung), Literarisches Centralblatt (Leipzig), Tagespost (Graz), 1858 Preußische Jahrbücher (Berlin), 1859 Über Land und Meer (Stuttgart), 1860 Kölnische Volkszeitung, 1864 Neue Freie Presse (Wien), 1865 Die Post (freikonservativ, Berlin), 1867 Börsencourier (Berlin), 1871 Germania (Berlin), Stimmen aus Maria-Laach (Freiburg i. Br.), 1872 Berliner Tageblatt, 1876 Deutsche Revue (Stuttgart), 1880 Deutsche Literaturzeitung (Berlin), 1881 Tägl.

Technik[1]) und des Verkehrs zog sie Nutzen, machte sich nach und nach dem gesamten Kulturleben dienstbar und gleichzeitig unentbehrlich, und zuletzt kehrte sich das Dienstbarkeitsverhältnis um, namentlich durch das seit den Sechzigerjahren überhandnehmende Reklame- und Inseratenwesen und -unwesen, das die Zeitungen, wenigstens die großstädtischen, aus kümmerlich hingefristeten in vortrefflich rentierende Unternehmungen und zuletzt gewöhnlich in Aktiengesellschaften mit rein kapitalistischen Interessen verwandelte: so daß nun ein Großteil der Tagespresse in Wirklichkeit ganz andere Zwecke verfolgte als die zur Schau getragenen und daher zur Verschärfung aller Gegensätze, zur Verbitterung und Entsittlichung des politischen Kampfes, ja des öffentlichen Lebens überhaupt nicht wenig beitrug. Was wir hier feststellen, trifft nicht dies oder jenes Blatt, diesen oder jenen Journalisten auch nicht die Institution als solche, sondern ihren gegenwärtigen Zustand a potiori, bedarf aber der Bekräftigung durch so verschiedene Autoritäten wie Bismarck und Lassalle, Schopenhauer und Nietzsche, Grillparzer und Kürnberger, Brunetière und Lagarde, Wagner und Ibsen wahrlich nicht[2]).

Rundschau (Berlin), Das Echo (Berlin), Straßburger Post, 1883 Übersiedlung der Augsburger „Allgemeinen“ nach München, Lokalanzeiger, Nation (Berlin), 1884 Berliner Volksblatt (seit 1890 Vorwärts), 1885 Freisinnige Zeitung, 1886 Lustige Blätter (Berlin), Velhagen und Klasings Monatshefte (Bielefeld), 1889 Deutsches Volksblatt (christlichsozial) und Arbeiterzeitung in Wien, 1895 Die Hilfe (nationalsozial, Berlin), 1898 Der Türmer (Stuttgart), 1899 Die Woche (Berlin), Die Kultur (katholisch-konservativ, Wien), 1901 Der Tag (Berlin), 1902 Deutschland (Berlin). — Wir beschränken uns hier auf Nennung möglichst charakteristischer Organe. Andre wichtige Journale und Zeitschriften reichen in den Vormärz oder noch weiter zurück; vgl. ferner Vorl. IV, IX und die Literaturangaben.

[1]) Endloses Papier 1799, Rotationspresse 1846, Setzmaschine u. v. a.

[2]) „Gewiß“, sagt der treffliche Schweizer J. C. Heer und jeder Einsichtige mit ihm, „ist der Redakteur, der immer und unter allen Umständen nicht allein den groben, sondern auch den feinen Verführungen, mit denen der Tag und das Jahr an ihn heranbrandet,

Das aber liegt im Wesen der Presse schlechthin, daß sie von allen über die Nation hinwalzenden Nivelliermaschinen am stärksten und gründlichsten arbeitet; sie ist und bleibt trotz aller gelegentlichen Heroenverehrung an und für sich die geborene Feindin der Individualität. „Tag für Tag lenkt sie die Geisteskräfte von Tausenden in die gleichen Gedankenbahnen, wiederholt bei den verschiedensten Gelegenheiten und Zusammenhängen die gleichen Ansichten, Meinungen und Urteile mit der Selbstverständlichkeit unerschütterlicher Überzeugung; schließlich meint der Leser, in ihr nur seine eigenen Gedanken wiederzufinden" (Karl Bücher). Die Tochter der „öffentlichen Meinung" wirft sich zu deren Mutter oder Stiefmutter auf; „das Urteil über die moderne Presse als Leitorgan der sozialen Willensströme", sagt der eben zitierte große Gelehrte, „kann nicht durchweg günstig lauten".

Niemand wird in Abrede stellen, daß die Presse in ihrer imponierenden Gesamtheit weit mehr als Hebel denn als Reibungswiderstand des kulturellen Fortschritts funktioniert. Aber auf die Dichtung hat sie im großen und ganzen eher ungünstig eingewirkt, trotzdem oder weil sie jener mit stoffhungriger Freundlichkeit entgegenkam: denn die durch Gewinn und mehr noch durch Publizität in den Dienst der auf Tod und Leben konkurrierenden Tagesblätter gelockte dichterische Arbeit wurde und wird zu eilfertiger Hast, zu würdelosem Haschen nach sehr niedrig aufgefaßter Aktualität, zur Rücksicht auf Publikum, Redaktion, Parteistellung, Geldgeber, Protektoren der Zeitung u. dgl. m. gezwungen, dadurch freilich der Kunst mehr und mehr entfremdet. Goethe meint, es sei unglaublich, was die deutschen Dichter sich durch „Journal- und Tagblattverzetteln" für Schaden

seine Überzeugung und seine Mannesstirne entgegensetzt, ein Held des Alltags so gut wie irgend einer, der am Webstuhl der Zeit ringend die Fäden ineinanderknüpft oder löst". Heer schildert dasselbe Ideal, welches lang vorher Gustav Freytag in seinem Bolz verkörpert hat; viel wäre gewonnen, wenn wenigstens dies Ideal als solches wieder Anerkennung und Nacheiferung fände. Eine Reform der Presse „an Haupt und Gliedern" erscheint ebenso dringend geboten als — leider — schwer durchführbar.

täten: „das edelste Ganggestein, das, wenn es vom Gebirge sich ablöst, gleich in Bächen und Flüssen fortgeschwemmt wird, muß wie das schlechteste abgerundet und zuletzt unter Sand und Schutt vergraben werden". Ein andermal wieder: seitdem die jetzigen Talente auf dem Präsentierteller der Öffentlichkeit lägen, sei das ungestörte, unschuldige, nachtwandlerische Schaffen, wodurch allein etwas Großes gedeihen könne, gar nicht mehr möglich — und diese Äußerungen stammen aus den Jahren 1813 und 1824, deren Tagespresse sich zu der heutigen verhält wie ein Säugling zu hundert Riesen! Wie sehr ist z. B. die Technik des Romans durch die den Engländern und Franzosen abgelernte stückweise, auch von Freytag scharf getadelte Veröffentlichung „unter dem Strich" geschädigt, wie grausam die ruhige Entwicklung des Künstlers durch die aus Amerika importierten und in der Tat echt „amerikanischen" Rundfragen und Interviews gestört worden, wie wenig Nutzen haben Bühne und Drama aus der bereits in der ersten Vorlesung charakterisierten Tageskritik gezogen, wie großen Schaden aus kindischer Angst vor dem Revolver kleiner, dem Richtschwert großer Blätter erlitten; wie sehr steht das in unseren Tagen durch Erfindung sensationeller Nachrichten („gelbe" Presse), bestenfalls durch ausführlichste Erzählung und womöglich auch Abbildung des Gleichgültigsten zu abnormalem Umfange geschwellte Zeitungsblatt der Buchlektüre und also der Literatur als solcher im Wege! Auch daß unter der Unionsflagge der „Schriftstellerei" Dichtung, Forschung und Journalistik, Freiheit und Verpflichtung, Kunst, Wissenschaft und Metier in- und durcheinanderfließen, erscheint vom literarischen Standpunkt aus nicht ganz erfreulich und fördert jene kapitalistische Industrialisierung, die schon Goethes Besorgnis erweckte: „Wie soll einer nicht schlechter werden und das schönste Talent zugrunde richten, wenn er nur zu arbeiten scheint, um ungeheure Geldsummen zusammenzuschlagen?" Das sagte er 1831 und von Victor Hugo!

Fassen wir nun im Hinblick auf den Gegenstand dieser Vorlesungen insbesondre das liberale städtische Bürgertum, den

wichtigsten Produzenten und Konsumenten der Literatur, ins Auge, so erscheint dasselbe auf dem deutschen Sprachgebiete wie in ganz Europa aus der im zweiten Drittel des Jahrhunderts behaupteten politischen Machtstellung mehr und mehr verdrängt und zu einem Existenzkampfe mit doppelter Front, gegen die Vertreter einerseits konservativ-agrarischer, andrerseits kleinbürgerlicher und proletarischer Interessen genötigt. Zudem vollziehen sich auch im Innern des Bürgertums Umwälzungen, als deren wichtigste wohl die für die Literatur hochbedeutsame **Frauenbewegung** anzusehen sein möchte: schon durch die Romantiker und wieder durch die Jungdeutschen und Achtundvierziger[1]) vorbereitet, vom Kapitalismus durch die Vernichtung der Hausindustrie und die Verschärfung des Existenzkampfs[2]) unbewußt, durch den Sozialismus bewußt begünstigt, erstrebt sie völlige Gleichstellung von Weib und Mann in politischer, juristischer, wirtschaftlicher und jeder anderen Beziehung, unterzieht die Ehe, den seit undenklichen Zeiten geheiligten Ausgleich der Geschlechter, so gut wie die Prostitution leidenschaftlicher und leidenschaftsloser Diskussion, schafft in der Studentin, Ärztin, Beamtin, Politikerin, Journalistin ganz neue Typen und führt unter Umständen zu einem förmlichen Kampf der Geschlechter. 1865 wurde in Leipzig der noch ganz bürgerlich geartete „Allgemeine Deutsche Frauenverein“ begründet, dessen Programm für die Frauen Gleichberechtigung zu Bildung, Arbeit und Berufswahl verlangt; 1888 rollte die radikale Organisation „Frauenwohl“ (Berlin) wirtschaftlich und politisch die Frauenfrage auf, 1893 entstand der „Allgemeine Österreichische Frauenverein, 1894 gründeten die verschiedenen deutschen Frauenvereine eine Zentralorganisation, 1904 wurde von Berlin aus eine

[1]) Die oftmals aufgelegte Schrift „Die Frauen und ihr Beruf“ Luise Büchners, der Schwester des Dichters und des Philosophen, verbindet charakteristisch die Emanzipations- mit den Frauenrechtsideen.

[2]) In der Schweiz z. B. bleiben 50% der Frauen ledig; in Wien sind ein Drittel der Geburten unehelich.

internationale Agitation für das Stimmrecht der Frauen eingeleitet. Die erste deutsche Universität, die Frauen immatrikulierte, scheint Zürich (1867) gewesen, das erste deutsche Mädchengymnasium in Berlin (1893) errichtet worden zu sein, den Titel eines Universitätsprofessors verlieh von deutschen Hochschulen zuerst Bern an eine Frau (Anna Tumarkin, habilitiert 1898) im selben Jahre (1906), da Marie Curie einen Lehrstuhl der Sorbonne bestieg. Das sind nur einzelne Symptome; wenn die Frauenbewegung als solche jetzt vielleicht ein wenig abflaut, schreitet die durch sie hervorgerufene soziale Umschichtung unaufhaltsam vorwärts, und das Beispiel Englands, wo John St. Mill schon 1869 in seiner „Hörigkeit der Frau" den Feministinnen ihr Evangelium gab, Amerikas, Australiens, selbst auch Rußlands hört nicht auf, das deutsche Sprachgebiet zu beeinflussen. Ohne Zweifel ist die zielbewußte „Frauenrechtlerin" historisch und sozial ganz anders ernst zu nehmen als die konfuse „Emanzipierte" à la Gutzkow und Hahn-Hahn; doch fehlt es innerhalb der Frauenwelt auch nicht an konservativen Unterströmungen, an Agitation für die gute alte Zeit.

Vieles wirkte im neuen Reiche zusammen, um innerhalb des deutschen Volkes, vornehmlich in den mittleren und oberen Ständen, einen verhältnismäßig neuen seelischen Typus zu schaffen: die plötzlich und anscheinend zuvörderst durch Waffengewalt errungene Großmacht- und Weltstellung, die im Brennpunkte der öffentlichen Aufmerksamkeit stehende Gestalt des ersten Reichskanzlers, die steigende Bewertung praktischer Berufe und praktischen Lebens, der erbitterte Konkurrenzkampf der Individuen, Klassen, Völker allerorten. Nicht als ob der vor allem Ausländischen bescheiden zurücktretende, kosmopolitische, humane, tolerante, bedächtige, gewissenhafte „deutsche Michel" des Vormärz, der idealistische „Dichter und Denker"[1]) plötzlich ausgestorben wäre — hätte sonst der begeisterte Altruist Moritz

[1]) Edward Bulwer-Lytton widmete 1837 seinen Roman „Ernest Maltravers" „dem großen deutschen Volke, einer Nation von Denkern und Kritikern". Die im Text angeführte Wendung ist übrigens älter.

v. Egidy mit seinen „Ernsten Gedanken" 1890 eine halbe Million Leser und die von ihm ausgehende „ethische" Bewegung klassenversöhnender Humanität soviel ernste Anhänger, Bertha v. Suttner einen so starken Widerhall ihres Feldrufs „Die Waffen nieder!" (1889) finden können? Aber neben Michel und Michels Geschlecht trat nun ein seiner Nationalität stolz bewußter, in Vertretung ihrer und seiner Interessen rücksichts- und skrupelloser, willensstarker und schnell entschlossener Deutscher, der alsbald von der Philosophie des Tages (s. u.) zum Übermenschen und Halbgott erhoben wurde, in ungezählten, zum Teile sehr bedeutenden Männern sich verkörperte und zweifellos für weiteste Kreise die Geltung eines ethischen Ideals erlangte. Und zu den alten Idealisten, treuen Hütern der „Imponderabilien", und den modernen Real- und Ellbogenpolitikern stellte die Großstadt noch eine dritte Spielart der Intellektuellen: tatenlose Erben einer von anderen erworbenen überreichen Kultur und unerfüllbar gewordener politischer Verpflichtungen, für idealistische oder sozialistische Weltanschauungen zu selbstsüchtig, für die individualistische zu schwach geraten und daher zwischen dieser und jener hin und her zuckend, in der Treibhausluft der Großstadt physisch geschwächt, nur noch für ungewöhnliche Sensationen und raffinierte Genüsse vorwiegend geschlechtlicher Art empfänglich, die Stimmungsmenschen oder Dekadenten, in denen die „Blasierten" der Restaurationszeit, die „Zerrissenen" des Vormärz wieder auflebten. Daß eine solche Gesellschaftsschichte vorhanden sei, verriet sich zunächst symptomatisch durch einzelne Modetorheiten, den Spiritismus[1]) z. B., mit dem sich schon das endende XVIII. Jahrhundert und dann die Romantik blamiert hatte, oder später das „Gesundbeten", durch krank- und krampfhafte religiöse Mystik bald christlichen, bald — buddhistischen Inhalts; zur Erkenntnis und zum Kultus ihrer selbst, zu einer gewissen Organisation gelangte die Dekadenz in Deutschland etwa um 1890. Ich gehe wohl nicht fehl, wenn

[1]) Seine Blütezeit bezeichnen die Jahre 1886—1896, während welcher das Hauptorgan der Spiritisten, die „Sphinx", erschien.

ich in dem unser gesamtes Kulturleben schon so tief beeinflussenden vielgestaltigen Sport, dem technische Erfindungen wie Zweirad und Automobil, daneben auch das Beispiel vielbewunderter Polarforscher (Skilauf!) großen Vorschub leisten, eine in ihrer Unbewußtheit doppelt wirksame Reflexbewegung gegen solche leibliche und seelische Entartung der Großstädter erblicke; die körperliche Degeneration speziell bekämpfen die Antialkoholbewegung und andere, ebenfalls gelegentlich über das Ziel hinausschießende Agitationen. Eine Zeitlang war es Mode, alle Symptome von Krankhaftigkeit, Exzentrizität und Abnormalität, die auf der Oberfläche des modernen Kulturlebens sichtbar wurden, unter den Bezeichnungen „fin de siècle“[1]) oder „Entartung“[2]) zusammenzufassen, wodurch dann freilich, ganz wie bei dem ziemlich gleichzeitigen Schlagwort „Sezession“, sehr Verschiedenartiges unter einen Hut gebracht wurde. Heute erkennt man klar das individualistische und sozialistische Prinzip als bie beiden Pole des Kulturlebens jener und unserer Tage und sieht in der Dekadenz, die ja wohl den größten Teil der fin de siècle-Erscheinungen geliefert hat, nur eine relativ untergeordnete und für die Jahrhundertwende als solche keineswegs ausschließlich charakteristische Erscheinung.

Was die religiöse Entwicklung Deutschlands in der zu betrachtenden Periode anlangt, so hat der Katholizismus den Abfall der Altkatholiken (1871), den Kulturkampf und gelegentliche reformatorische Anwandlungen leicht überwunden, und die Macht der auf dem unverrückbaren Felsen Petri stehenden politischen Parteien ist im ganzen deutschen Sprachgebiete stetig gewachsen. Der Protestantismus weist, wie es in seinem Wesen und in seiner Geschichte begründet ist, rechts- und linksstehende Parteien auf; jene Gruppe neigt zu dogmatischer Festlegung

[1]) Zunächst Titel eines 1888 in Paris aufgeführten Lustspiels von H. Micard und F. de Jouvenot, dann (1890) eines Buches von Hermann Bahr.

[2]) Namentlich als Titel und Leitmotiv eines vielgelesenen, verworrenen Buches von Max Nordau (1892), das u. a. Ibsen als Typus der Entartung aufführte, in Umlauf gesetzt.

des Glaubens, diese zu einem Ausgleiche mit den weltlichen Wissenschaften, und eine dritte neuentstandene praktisch-soziale hat Vertreter in beiden Lagern. Daß die Religion und religiöse Fragen nach wie vor zu den wichtigsten Angelegenheiten der Gesamtnation gehören, beweisen symptomatisch auch die Künste, von denen seit dem Ende der Verfallszeit und gerade wieder in der unmittelbaren Gegenwart die Gestalten und Ideen des Christentums unablässig aufs neue dargestellt und ergründet werden.

In den theoretischen und angewandten Naturwissenschaften haben während des letzten Menschenalters die westlichen Kulturvölker ihre bisherige Hegemonie mit den Deutschen teilen müssen, nicht nur was Genialität und Gründlichkeit der Forschung, sondern mehr noch was das Zusammenfassen einzelner Resultate zu einem Weltbilde, die gedankliche Vertiefung der Naturerkenntnis und Begründung einer neuen „Naturphilosophie" anbelangt. Die vielgestaltigen Geschichtswissenschaften hatten in Deutschland zu Anfang und um die Mitte des Jahrhunderts je eine Blütezeit; eine dritte scheint sich nach mehreren vornehmlich der Spezialforschung gewidmeten Jahrzehnten in großzügigen Werken allerjüngster Vergangenheit anzukündigen. Daß in der öffentlichen Meinung die Naturwissenschaften sich weit größerer Geltung erfreuen, läßt sich nicht leugnen; man erwartet von ihnen nicht mehr, wie in einer noch nicht weit zurückliegenden Periode deutscher Geistesgeschichte, glatte Lösung der gesamten Welträtsel, aber eine unermeßliche Steigerung unserer Herrschaft über die Materie, wünscht in weiten Kreisen die Bildung der Jugend auf einen anderen Boden zu stellen als den des freilich reformbedürftigen humanistischen Gymnasiums und sieht (mit Unrecht und Undank natürlich) in den Geschichtswissenschaften weniger eine Grundlage als ein Ornament des Gebäudes unserer Kultur.

Die Philosophie, in der alle Wissenschaften gipfeln, nimmt im heutigen Geistesleben vornehmlich infolge der oben geschilderten teilweisen Veränderung des Nationalcharakters

nicht entfernt mehr jene gebietende Stellung ein, die ihr in den Tagen Kants und Hegels unbestritten zufiel. Das großartige System dieses letzteren war nach der Revolution von 1848 bei einer verhältnismäßig kleinen Gemeinde durch die (übrigens schon 1819 in „Welt als Wille und Vorstellung“ völlig ausgebaute) Philosophie Schopenhauers, bei der großen Menge der Gebildeten und auch Halbgebildeten durch den sogen. Materialismus abgelöst worden. Jene Weltanschauung ging vom Kantischen Kritizismus aus, erhob den Willen zum obersten Prinzip sowohl des Subjekts als aller Objekte, vertrat eine konsequent pessimistische Anschauung der Existenz als solcher und stellte als ethische Ideale Mitleid und Verneinung des Willens zum Leben hin; der insbesondere von Karl Vogt und L. Büchner („Kraft und Stoff“ 1855) verfochtene, durch manche Unterströmungen aus dem Hegeltum und der Philosophie Feuerbachs genährte Materialismus der Fünfziger- und Sechzigerjahre sprach allein der Materie reales Sein zu, betrachtete den Geist nur als Funktion derselben, fand an der langeher vorbereiteten, von Darwin scharf formulierten Deszendenzlehre einen mächtigen Bundesgenossen, bekam eben durch diese Lehre einen hoffnungsvollen, lebenbejahenden Zug und teilte übrigens mit dem Pessimismus Schopenhauers die Polemik gegen positive Religion und eine gewissermaßen sozialistische Tendenz. Jene Philosophie gewann in Wagners, der darwinistische Optimismus in Wilhelm Jordans Dichtung Fleisch und Bein; nebeneinander schritten sie über die Schwelle des neuen Reiches und wirkten hier derart fort, daß einerseits neue kühne Erklärungen d. h. Konstruktionen von Gott, Welt und Seele (so Eduard v. Hartmanns „Philosophie des Unbewußten“ 1868) viele und begeisterte Gläubige fanden, andrerseits der Materialismus, dem aus den rastlos fortarbeitenden Naturwissenschaften immer neues und frisches Blut zuströmte, die prosaische Nüchternheit seiner Anfänge ablegte, sich metaphysisch vertiefte und als Monismus, vornehmlich durch Ernst Haeckel vertreten, seine Herrschaft über die Geister weiter behauptete. Unterdes brachte die mit dem großen Publikum meist nur indirekt verkehrende Universi-

tätsweltweisheit auf naturwissenschaftlich-experimenteller Grundlage Erkenntnistheorie und Psychologie zu hoher Blüte, trieb im großen Stil Geschichte der Philosophie und Ethik und faßte sich in Wilhelm Wundt enzyklopädisch zusammen.

Im Zeichen des modernen Materialismus zieht die von uns bald näher zu betrachtende naturalistische Dichtung zu Felde; ihr Widerpart, die Neuromantik, schuf sich etwas eigenmächtig eine philosophische Grundlage aus Elementen der glänzenden Schriften Friedrich Nietzsches („Unzeitgemäße Betrachtungen“ 1873—1876, „Also sprach Zarathustra“ 1883—1891 u. a.), welche allerdings kein abgeschlossenes System wie die Werke Schopenhauers und Hartmanns, Büchners und Haeckels boten und in ihrer aphoristischen und widerspruchsvollen Art[1]) gar nicht bieten konnten, jedenfalls aber der neuen Generation eine Überfülle von Impulsen erteilten, und zwar — eine eigentümliche Tragik — gerade von da an, als sich der Geist des neuen Zarathustra umnachtete. Wenn der frühere und der spätere Materialismus das Individuum nur innerhalb seiner Gattung oder Entwicklungsreihe zu würdigen vermögen und die Schopenhauersche Philosophie der Existenz des Einzelnen als höchstes Ziel die Aufhebung eben dieser Existenz hinstellt, so ist dagegen Nietzsches Denkweise eine ausgesprochen individualistische. Für sie erbringen Welt und Menschheit nur insofern den Beweis ihrer Existenzberechtigung, als sie großartige Individuen erzeugen, deren höchstes Ethos in der Geltendmachung der eigenen Persönlichkeit liegt, denen die große Masse, die Vielzuvielen, die Herdenmenschen jenachdem Werkzeug, Piedestal oder Resonanzboden abgeben müssen und die Begriffe der herkömmlichen Moral, mag sie durch welche Autoritäten immer gestützt sein, gleichgültig sind; für den „Übermenschen“ und durch ihn werten sich alle Werte um,

[1]) Lamprecht vergleicht dieselbe treffend mit dem Impressionismus der Malerei (s. u.): „Eindruck wird neben Eindruck gesetzt und oft wohl nur gar mit Überlegung gemischte Stimmung neben Stimmung.“

erscheinen Nächstenliebe und Mitleid, „die Tugend der Schwachen", verwerflich, Christentum und die „Magenfrage" des Sozialismus dem zu erstrebenden Kulturideale gleichmäßig hinderlich und, was unser Thema hier, das Drama betrifft, das „flache und freche Prinzip" der poetischen Gerechtigkeit ein Ruin der Dichtung. Mit dem Übersinnlichen, der „Hinterwelt", hat diese vom Menschen ausgehende und zu ihm zurückkehrende dichterische Philosophie oder philosophische Dichtung wenig zu tun, es sei denn, daß sie sich in der „Wiederkehr des Gleichen" eine äußere Begründung für ihren genialen Egoismus konstruiert. Erst um und nach 1890 ward die Gedankenwelt Nietzsches, eine nur scheinbar „fröhliche", in Wahrheit aus Verzweiflung geborene Wissenschaft, Gegenstand freundlicher und feindlicher Parteinahme, einer Diskussion, in der man beiderseits darin irrte, daß man die Schriften Nietzsches grade wie die Dramen Ibsens viel zu sehr dogmatisch und viel zu wenig poetisch auffaßte, daß man ferner aus der rhapsodischen Schilderung des Übermenschen allgemein verbindliche sittliche Prinzipien abstrahieren zu können, sie angreifen oder verteidigen zu müssen glaubte. Vor allem nahm die Literatur zu dieser neuen Ethik Stellung: Dichter ältrer Schule wie Wilbrandt („Die Osterinsel" 1894), Heyse („Über allen Gipfeln" 1895), Spielhagen („Faustulus" 1897) ablehnend, mit Begeisterung die neu aufkommenden Symbolisten, deren Dekadenz sich dem Übermenschentum und seinem Heroenkult mit Recht wahlverwandt fühlte, deren egoistische und relativ gedankenarme Kunst sich aus Nietzsches Werken sowohl bereicherte als rechtfertigte.

In der Musik hatte sich zu Beginn des hier betrachteten Zeitraumes Richard Wagner (vgl. auch Vorl. III) nach jahrzehntelangem Kampf die Führung in Deutschland wie bei allen an der Entwicklung dieser Kunst teilnehmenden Kulturvölkern gewonnen, und dennoch folgte auf die Ära des bewunderten Meisters, der, in erster und letzter Linie Dramatiker, alles nichtdramatische Musizieren nur wie Vorstudie und Vorbereitung des „Gesamtkunstwerks" betrachtete, jenseits und diesseits der

Sprachgrenzen eine Reaktion zugunsten symphonischer Musik und des Liedes, eine Reaktion freilich, die die Errungenschaften Wagnerscher Technik wohl zu benutzen verstand; doch auch jetzt verblieb der Vorrang in Europa den Deutschen (Brahms, Bruckner, Hugo Wolf). Für die neueste Zeit scheinen Abnahme der Fähigkeit, originelle und gestaltungskräftige Themen zu finden, und zunehmende Kunst des Variierens, vor allem aber neuerliche große Steigerungen musikalischer Ausdrucksfähigkeit (Richard Strauß, Max Reger) und nationalen Fühlens charakteristisch zu sein, und ferner sind seit der literarischen Revolution, namentlich seit dem Vordringen des Symbolismus Musik und Dichtung, die während der Verfallszeit völlig getrennte Wege gewandelt waren, einander wieder näher gerückt, namentlich auf den Grenzrainen der programmatischen Komposition und des Liedes, indes dramatische Tonkunst (Bungert, Humperdinck, Kienzl, Schillings, Siegf. Wagner) und dramatische Dichtung sich derzeit noch allzu selten finden und fördern, Oper wie Operette (vgl. Vorl. I) ein wesentlich epigonisches Dasein fristen und insbesondere jene ihr Repertoire vorwiegend historisch gestalten muß. Und auch das gehört zur Signatur der Zeit, daß auf dem Gebiet reproduzierender Kunst die Virtuosität der Einzelnen nicht an Vollendung, aber an öffentlicher Geltung verliert, die Virtuosität des Gesamtorchesters und der Dirigierung (Bülow, Mahler, Weingartner u. a.) sich steigert und immer höher gewertet wird: eine Erscheinung, die in der gleichzeitigen Schauspielkunst ihr genaues Gegenbild findet.

Gedenken wir zuletzt des Entwicklungsganges jener bildenden Kunst, die der Poesie fast immer und in dem betrachteten Zeitraume doppelt enge verschwistert erscheint. Die Malerei hat während des XIX. Jahrhunderts ihren Klassizismus, ihre ältere und jüngere Romantik, ihre revolutionäre und ihre realistische Epoche und dann ihre Verfalls- und Epigonenzeit gehabt, genau so wie die Literatur und gleichzeitig mit ihr, doch derart, daß in der Regel die Literatur anregte und die Malerei folgte, ein Verhältnis, das sich gegen Ende des Jahrhunderts umkehrt.

Denn früher als die Literatur erfuhr die Maltechnik gegen das Ende ihrer Verfallszeit von Frankreich her eine völlige Revolutionierung, indem man nun nach dem Muster Manets u. a. den Gesichtseindruck des belichteten und beschatteten Objekts mit absoluter Naturtreue wiederzugeben trachtete (Impressionismus, Freilichtmalerei); und diesen technischen Neuerungen ging eine stoffliche, von Millet und Courbet angeregte noch voran, die das Volk bei der Arbeit suchte und ohne Schönfärberei darstellte, allmählich den Kreis des Darstellbaren wenigstens in der Theorie schlechterdings auf alles Existierende ausdehnte, wodurch dann freilich das Phantasiebild in Wegfall kam und in der Praxis eine Bevorzugung des von der alten Ästhetik als häßlich Bezeichneten eintrat. So vereinigten sich plein-air und Armeleutmalerei zu einer Bewegung, die sich vom literarischen Naturalismus bloß durch die künstlerischen Mittel unterschied. Sie fand in Deutschland, wo ihr einzelne geniale Künstler, insbesondere Menzel (1815—1905, „Eisenwalzwerk" 1875) und Leibl technisch und stofflich vorgearbeitet hatten, in Uhde, Liebermann u. a. bedeutende Vorkämpfer, drängte die verflachte Historien-, Genre- und Schönheitsmalerei der Verfallszeit ziemlich schnell zurück und behauptet bis auf den heutigen Tag das Feld oder wenigstens dessen größere Hälfte. Neben ihr macht sich dann, wiederum ganz wie in der Literatur, eine von der Wirklichkeit ab- und der Sage, dem Mythus, der freien Phantasie zugewandte, stilisierende, mit Symbolik und Mystik arbeitende Richtung bemerkbar, die ihre Anregungen teils aus England (von den sogen. Präraffaeliten), teils aus Belgien erhielt; dieselbe Johannes-Rolle wie Menzel beim Naturalismus spielte hier Böcklin (1827—1901). Unter dem Gegen-, Mit- und Aufeinanderwirken beider Tendenzen, von ungezählten Talenten gehoben und getragen gelangte die deutsche Kunst während des letzten Menschenalters auf sonnige Höhen, die seit Dürers und Holbeins Tagen nicht erreicht worden waren und am deutlichsten durch die Werke Max Klingers (geb. 1857) bezeichnet werden: in seiner säkularen Persönlichkeit haben Naturalismus und Neuromantik sich völlig durchdrungen

und wechselweise gesteigert — eine Synthese, die in solcher Großartigkeit der zeitgenössischen Literatur noch mangelt, aber vielleicht nicht mehr fern ist. — Das enge Bündnis zwischen Feder und Stift bekunden äußerlich die Leistungen modernen „Buchschmucks", dessen Extravaganzen nun hoffentlich überwunden sind; die ungezählten verbindenden Unterströmungen zwischen Form- und Wortkunst der Gegenwart aufzudecken, bleibt der Kunstgeschichte als verlockendste Aufgabe vorbehalten.

Sechste Vorlesung

Wir müssen uns nun, ehe die Entwicklung des modernen deutschen Dramas untersucht wird, einen Überblick über die Produktion des Auslandes verschaffen, nicht bloß um ermessen zu können, welcher Rang unsern Dichtern unter den europäischen gebührt, sondern vornehmlich deshalb, weil, wie schon früher erwähnt, unser neues Drama in viel höherem Grade von außen her beeinflußt und bestimmt worden ist, als es seinerseits über die Sprachgrenzen hinaus gewirkt hat; so wollen wir denn erst die Ursachen und dann die Wirkungen kennen lernen. Als Resultat unserer Betrachtungen, dies nehme ich schon jetzt vorweg, wird sich ergeben, daß die dramatische Dichtung bei den verschiedenen Kulturvölkern im großen und ganzen dieselben Entwicklungsstadien durchläuft, nur nicht überall zu gleicher Zeit, mit gleichem Tempo und gleichem Geschick, und daß Deutschland zwar, seinem alten literarischen Kosmopolitismus getreu, von allen Seiten her, aber doch zumeist von Frankreich und Norwegen einer-, England und Italien andrerseits empfangen hat.

Das französische Drama hat während des XIX. Jahrhunderts der Reihe nach seinen (um 1800 schon recht altersschwachen) Klassizismus, als dessen gerades Widerspiel eine phantastische Romantik, die durch Victor Hugos und seiner Zeitgenossen Hände unverkennbar das Tendenzdrama vorbereitet, ihren Höhepunkt aber in den psychologisch, oft auch technisch meisterhaften Dichtungen Alfreds de Musset („Lorenzaccio“ 1834 u. v. a.) erreicht; folgt das vernunftgemäße Lust- und Schauspiel Scribes, seiner Mitarbeiter und Schüler, endlich das aus dem zweiten Kaiserreiche in die dritte Republik hineinragende, in diesen Vorlesungen (IV.) bereits ausführlich geschilderte Sittenstück der

école realiste und daneben die Boulevardposse der Labiche und Hennequin. Eben das Sittenstück nun aber und schon früher der durch Balzac und George Sand[1]) begründete, dann durch Eugène Sue u. a. verflachte soziale Roman bereiten einer neuen Kunstlehre den Weg, welche zunächst den Roman und dann das Drama völlig umgestalten sollte, dem **Naturalismus**, der (vergl. Vorlesung V) gleichzeitig auch in die bildende Kunst eindrang.

Ist es schon an sich unmöglich, das weit veräſtelte und verschlungene Wurzelgeflecht, aus dem der Naturalismus zu Beginn der zweiten Jahrhunderthälfte in Frankreich erwuchs, bloßzulegen, so verwehrt uns überdies die Oekonomie dieser Vorlesungen, andere als die allerwichtigsten Gründe für sein Aufkommen anzuführen. Das naturalistische Prinzip als solches ist so alt wie die Kunst selbst; es fungiert gleichsam als Gegengewicht des ebenfalls mit der Kunst geborenen idealistischen Prinzipes, und die Geschichte aller Künste zeigt uns beide Prinzipien in fortwährendem Kampfe, dergestalt daß jeweils eins von beiden die Oberhand hat und vorwaltet, das andere mehr oder minder zurücktritt, nie aber ganz verschwindet; denn kein Kunstwerk ist denkbar, das ausschließlich auf einem von beiden allein beruhte: mögen immerhin die Theoretiker bald dies bald jenes ausschließlich proklamiert haben. In dem Zeitraum, von dem wir sprechen, nach der großen Enttäuschung von 1848 hatte im französischen Publikum ganz wie im deutschen eine starke Ernüchterung platzgegriffen, übel angeschrieben war alle romantische und ebensowohl die revolutionäre Verstiegenheit; der im vormärzlichen Roman bereits betätigte Wirklichkeitssinn verschärfte sich immer mehr. Die Naturwissenschaften aber, deren Führung damals bei den Westeuropäern lag, waren gerade in

---

[1]) Beide haben ihren Reichtum an Gestalten und Gedanken auch dramatisch zu verwerten gesucht, Balzac selten und erfolglos, George Sand (seit 1840) mit großem Eifer und Glück („Der Marquis von Villemer“ 1864 u. a.). Epoche in der Entwicklung des Dramas machen sie nicht.

jenem Aufschwung begriffen, der die materialistische Weltanschauung emportrug: der Geist, weit entfernt die Materie zu beherrschen, schien durch sie bedingt und an sie gebunden, „eine Flut und ein Bündel von Empfindungen und Impulsen oder, von andrem Gesichtspunkt aus, eine Flut und ein Bündel von Nervenzuckungen“ (Taine). Die Vorstellungen einer persönlichen Freiheit und einer ausgleichenden, die Guten unweigerlich belohnenden, die Bösen bestrafenden „poetischen Gerechtigkeit“, auf denen so gut wie das gesamte bisherige Drama beruhte, wichen nun der Überzeugung, daß der Mensch wie jedes andere Lebewesen ein Resultat seiner Herkunft und seiner Umwelt sei, auch für fremde Schuld leiden, auch ohne persönliches Verdienst glücklich sein könne, und in den historischen Vorgängen erblickte man hinfort nicht sowohl das Wirken einzelner glänzender Heroen als vielmehr die Reibungen und Verschiebungen ungeheurer farbloser Massen, nicht sowohl eine Auseinandersetzung verschiedener Ideale und Überzeugungen als vielmehr einen unausgesetzten Kampf wirtschaftlicher Interessen. Die Generation, für welche diese und verwandte Gedanken Geltung von Glaubensdogmen hatten, war im Anmarsch begriffen, als zuerst Gustave Flaubert (1821—1880) die naturalistische Kunstlehre formulierte und alsbald durch den ersten naturalistischen Roman „Madame Bovary“ (1857) praktisch erwies. Wohl, er fand noch erbitterten Widerstand seitens der öffentlichen Meinung und der maßgebenden Kritik, viel schwächeren jedoch schon seine Schule, aus der die Brüder de Goncourt (Edmond 1822—1896, Jules 1830—1870) und der berühmte Emile Zola[1]) (1840—1902) hervorragen; diese Männer, insbesondere Zola, der tapfere und beredte Paulus des neuen Kunstevangeliums, haben, wesentlich gefördert

[1]) Vgl. „Literarische Vorreden und Manifeste“ (ges. 1888) der Goncourts, von Zola „Was ich hasse“ (1866), „Der experimentelle Roman“ (1880), „Unsere Dramatiker“ (1881), „Literarische Dokumente“ (1881), „Eine Kampagne“ (1881), „Die naturalistischen Romanciers“ (1890), „Der Naturalismus auf der Bühne“ (1895), „Neue Kampagne“ (1897), zum Teil mit hinreißender Begeisterung geschrieben.

und tief beeinflußt durch die Kunstlehre ihres großen Zeitgenossen Hippolyte Taine[1]) (1828—1893) die Theorie des Naturalismus in großartiger Einseitigkeit ausgestaltet. Ein Kunstwerk ist um so vollkommener, je wahrer es ist, je näher der von ihm erzeugte Eindruck dem von der Wirklichkeit erzeugten kommt, und für den naturalistischen Künstler gibt es offenbar kein höheres Lob als das dem attischen Lustspieldichter gespendete: „O Leben und Menander, wer von Euch beiden ist der Nachahmer?" Der Naturalist geht ähnlich zu Werke wie der Gelehrte, er hat zu beobachten, zu sammeln, zu experimentieren, „menschliche Dokumente" (das Wort stammt von Taine und den Goncourts) anzuhäufen, die dann freilich (hier schleicht sich das unvermeidliche idealistische Prinzip doch wieder ein) durch das „Temperament" des Dichters hindurchgehen, durch poetische Erfindung, sei sie auch noch so wenig originell, belebt werden müssen, wenn aus der Fülle unzusammenhängender Tatsachen eine Dichtung entstehen soll. Die Gestalten werden nicht von ihrem seelischen Zentrum aus, sondern auf Grund der „Dokumente" um dasselbe herum aufgebaut, und das, womit der Dichter die Wirklichkeit zu befruchten hat, um das naturalistische Kunstwerk zu zeugen, reduziert sich nach Zola auf l'idée (etwa = Entwurf, Entschluß), l'expression personelle (= sprachlicher Ausdruck,

---

[1]) In Betracht kommen vornehmlich die „Geschichte der englischen Literatur" (1863 f.), mehrere als „Kunstphilosophie" (1865 bis 1869) gesammelte Einzelschriften und die „Intelligenz" (1870). Eifriger Schüler der alten Aufklärung, der neuen Naturwissenschaft und des ihm zeitgenössischen englischen Positivismus (J. St. Mill u. a.) gelangte Taine zu einer fast ganz physiologischen Seelenlehre, einer gewissermaßen materialistischen Literatur- und Geistesgeschichte, in der jede Einzeltatsache, jede Einzelperson aus Rasse, Milieu und „moment" (etwa = Reibungswiderstand des Seienden gegen das Werdende) gleichsam mechanisch resultiert, und warf mit solchem Determinismus die ererbte normative Ästhetik über den Haufen. Als Wesen der Kunst bezeichnete er Nachahmung der Wirklichkeit (nature), und zwar keine abklatschend lebensgroße, sondern eine bloß an die Proportionen der Wirklichkeit gebundene, auswählende imitation.

Stil) und le sens du réel (= Beobachtungsgabe), während l'imagination (die Phantasie) kaum mehr mitzureden hat. Natürlich existieren nun auch die Kategorien Schön und Häßlich für den naturalistischen Dichter ebensowenig wie für Nietzsches Übermenschen die Begriffe böse und gut; alles kann Gegenstand der Kunst sein, so weit wie die Welt ist ihr Stoffkreis, und ihr Ideal sei fürderhin die science (Naturwissenschaft). Hatte sie sich bisher ängstlich auf einen kleinen Ausschnitt der Menschenwelt eingeschränkt, den Wahnsinn und das Elend, die Werkstatt und das Bureau, das Spital und die Kaserne, die Dirne, wenn ihr die Eleganz und sentimentale Liebenswürdigkeit der Kameliendame fehlte, und den Säufer und tausend andere Typen, Zustände und Lokale als unästhetisch von sich gewiesen, so riß der Naturalismus all diese willkürlichen Schranken ein[1]) und merkte nur freilich nicht, daß er sich gleichzeitig mit anderen ebenso engen und willkürlichen einhegte und in einen durch die Doktrin gar nicht begründeten Kultus des Häßlichen („Das Häßliche ist das Schöne") hinüberglitt. Daß all diese durchgreifenden theoretischen Wandlungen nicht nur den Inhalt sondern auch die Form der Dichtung, die Arbeitsweise und Lebensführung der Poeten umgestalten mußten, liegt auf der Hand. Schon Flaubert hatte sich für seinen Ringkampf mit der Realität einen eigentümlich gesättigten Stil geschaffen, den die Goncourts dann zu einem förmlichen Impressionismus der Sprache ausbildeten: Eindruck neben Eindruck wie ein Farbenfleck neben dem andern, keine Ruhepunkte, völliger Bruch mit einer der ältesten und stolzesten literarischen Traditionen Frankreichs, der schönen und schwungvollen Periode, die dann von Zola doch wieder eingeschwärzt wurde. Wir charakterisieren den Umschwung in der-

[1]) Allerdings hatte in dieser Hinsicht das künstlerisch niemals ernst genommene Volksstück (mélodrame), dessen Entwicklung um 1800 einsetzt, vorgearbeitet, als es sich während des Bürgerkönigtums unter dem Einfluß der Sueschen Romane sozialistisch drapierte und z. B. in Félix Pyats „Lumpensammler von Paris" (1847) Darstellung unterer Gesellschaftsschichten mit Anklage der oberen verband.

Epik nur durch dies eine Beispiel; so mußte auch das Drama, von der rauhen Hand des Naturalismus berührt, Stoff, Technik, Bühne und Darstellung zeitgemäß und gründlich ändern[1]).

Das älteste bewußt naturalistische Drama „Henriette Maréchal“ wurde von den Goncourts 1863 vollendet, 1865 (5. Dez.) an der vornehmsten Pariser Bühne, dem damals sehr hoch stehenden Théâtre français, zur Aufführung gebracht, doch vom Publikum vornehmlich aus ästhetischen, nebenher auch wohl aus Gründen persönlicherer Art abgelehnt, während sich die Kritik, darunter Sarcey, einmal sehr einsichtig zeigte. Das Parterre und die Galerien hatten offenbar eine mit glänzender Technik angelegte Intrige, theatralische Spannungen und Effekte, Aufstellung und Verfechtung einer These, kurz ein in der Art des Sittenstückes, nur viel radikaler gehaltenes Drama erwartet und waren durch Vorwalten des Zuständlichen, breite Ausmalung des Unerfreulichen, Fehlen alles dessen, was bisher den Reiz eines Theaterstücks ausgemacht hatte, und völlige Tendenzlosigkeit unangenehm enttäuscht. So gut wie keine Intrige; ein Liebeshandel zwischen einer Frau von etwa 40 Jahren und einem kaum der Schule entwachsenen Jüngling,

---

[1]) Formell ganz abseits von den französischen Traditionen, ideell in ihrer Verherrlichung der Naturwissenschaft, ihrer freien Moral den gleichzeitigen Naturalisten nicht allzufern stehen Ernest Renans gedankenvoll erhabene Buchdramen („Drames philosophiques“, gesammelt 1888), („Caliban“ 1878, „Das Wasser der Jugend“ 1880, „Der Priester von Nemi“ 1885, die geniale und, wie El. Duse bewiesen hat, sehr bühnenfähige „Äbtissin von Jouarre“ 1886). Die beiden erstgenannten Dichtungen setzen Shakespeares „Sturm“ fort und behandeln hinter durchsichtiger Maske akute Zeitfragen; große Konversationsszenen nach dem Muster platonischer Dialoge, auf das sich Renan ausdrücklich beruft, sind all den „philosophischen“ Dramen gemeinsam. — Noch weiter als Renan entfernt sich von den breiten Heerstraßen der Bühnentechnik ein andrer Gelehrter großen Stils, Graf Arthur Gobineau (1816—1882), in den herrlichen scènes historiques seiner „Renaissance“ (1877).

den auch die Tochter jener Frau liebt: dem Publikum abstoßend und lächerlich („baiser ridicule“) zugleich; der Schluß im eigentlichsten Wortsinn aus der Pistole geschossen, ähnlich wie in Halbes „Jugend“. Uns erscheint das Stück heute außerordentlich zahm, in äußerlichen Dingen (Monolog, Duell, konventionelle Sprache) noch ganz in den Eierschalen des Sittenstücks steckend, und wir müssen uns mühsam literarhistorisch Rechenschaft über das Epochale an ihm geben: die für jene Zeit außerordentlich kühne Stoffwahl, eine allerdings schon ganz naturalistische und sehr gewandte Schilderung eines Maskenballs mit Lebemännern und Kurtisanen, vor allem aber das Negative: das Stagnieren der Handlung, der Verzicht auf das „gut gebaute Stück“, die breite Auspinselung der wenigen, eigentlich noch nicht sehr originellen Personen.

Im Jahre 1872 (1. Oktober) erfuhr die „Arleserin“, in welcher Daudet ganz ohne theoretische Voreingenommenheit provinziales Leben außerordentlich farbig und lebendig, erotische Leidenschaft sehr temperamentvoll darstellte, mit langen Monologen und viel Lyrismus arbeitete und den Naturalismus nur etwa durch die Figur eines (übrigens sehr liebenswürdigen) Idioten und mundartliche Färbung des Dialogs markierte, das Schicksal der „Henriette“. 1873 dramatisierte Zola, erbitterter und unermüdlicher Bekämpfer des herrschenden Sittenstückes, im engsten Anschluß an den Urtext seine Schauergeschichte (1867) „Therese Raquin“ und wagte damit hinsichtlich des auf der Bühne Darstellbaren einen kühnen Vorstoß, allein ebenso erfolglos wie später mit den „Erben Rabourdin“ (1874), der „Rosenknospe“ (1878), dem dramatisierten Roman „Renée“ (geschrieben 1880, aufgeführt 1887)[1]). Erst 1882 (so weit auseinander liegen die ersten Marksteine in der Geschichte des

[1]) Der „Renée“ liegt stofflich „Halali“, der zweite Roman in dem gewaltigen Zyklus der „Rougon-Macquart“ (1871—1893) zugrunde, aus denen Zola ferner teils allein, teils mit William Busnach oder durch ihn den „Totschläger“, den „Bauch von Paris“, „Nana“ und „Germinal“, einzelne mit großem äußerem Erfolg, dramatisch bearbeitete.

naturalistischen Dramas) brachte das Théâtre français „Die Raben“ zur Aufführung, deren Verfasser Henri Becque (1837 bis 1899) mit dem theoretischen Naturalismus zwar nichts zu tun haben wollte, gleichwohl aber, was das Schwelgen im Peinlichen und Qualvollen, die Darstellung des bisher Verpönten, den Verzicht auf die herkömmliche „gute“ Technik betraf, gänzlich in den Bahnen der Goncourts und Zolas wandelte und, wie so viele nach ihm, am Ende seines Stückes nicht mehr einen Abschluß im alten Sinne, sondern eine Perspektive setzte. Mit seinem Lustspiel „Die Pariserin“ (1885) schuf Becque dann den Typus der comédie rosse, deren Reiz auf Umkehrung aller moralischen Begriffe, auf allgemeiner Anerkennung einer sozusagen unsittlichen Weltordnung, einer entsprechenden Tönung des Gesprächs und der Aktion beruht. Alle diese vereinzelten und meist mißglückenden Versuche hatten weder die bestehenden Bühnen noch das Publikum für das naturalistische Drama erwärmen können. Eine bleibende Stätte und eine kleine, aber begeisterte Gemeinde schuf ihm erst ein Jünger Zolas, André Antoine (geb. 1855), durch sein Théâtre libre (1887—1894), dessen nur für Abonnenten zugängliche Aufführungen vorzugsweise solchen in- und ausländischen Stücken galten, vor deren Naturalismus sich die großen Bühnen verschlossen; übrigens ließ Antoine nebenher auch Stücke anderer Richtung spielen, wofern sie nur originell und aus irgendeinem Grunde für die Geschäftstheater unmöglich (injouable) waren. Die am 30. März 1887 mit Léon Henniques „Jacques Damour“ eröffnete[1])

[1]) Das Théâtre libre führte in seinen drei ersten Saisons Stücke von 59 Autoren auf, von denen 30 bis dahin den französischen Bühnen ganz fremd gewesen waren; viele nachmals in Frankreich, ja Europa berühmte Namen erschienen zuerst auf seinen Theaterzetteln. Natürlich lag in diesem Experimentierwesen auch ein gut Teil Reklame für das gewagte Unternehmen, dem ein Théâtre libre ancien (etwa „historische freie Bühne“) zeitweilig ein wenig Konkurrenz machte, indem es allerlei Bühnenunmögliches aus früheren Jahrhunderten inszenierte. — 1893 tat sich gar eine Bühne der Anarchisten auf, das Théâtre d'art social.

„Freie Bühne“ Antoines machte in mehr als einer Hinsicht in der Geschichte des Theaters Epoche. Zunächst erfuhr hier die Kunst der Schauspieler durch die ihr gestellten Aufgaben tiefgehende Einwirkungen. Prinzip des Naturalismus war und blieb es, der Wirklichkeit möglichst nahezukommen, theatralisch gesprochen also, die Illusion der Bühne aufs höchste zu steigern, „das Theater vom Theater zu entfernen“; der Schauspieler sah sich somit mehr als je vorher genötigt, in Gang, Haltung, Gebärde, Rede alles spezifisch Schauspielerische, alles direkt auf das Publikum Berechnete abzustreifen, das Leben der mittleren und unteren Klassen gewissermaßen wissenschaftlich zu beobachten und mit photo- und phonographischer Treue wiederzugeben — was alles gerade in Frankreich sehr grell von der altherkömmlichen und allgemein verbreiteten pathetisch-deklamatorischen Art tragischen Schauspiels abstach. Wenn die ältere Schauspielkunst gleich der älteren Dichtung mit Abstraktionen und Typen des Menschen arbeitete, so bemühte sich nun der moderne Mime um die Darstellung ganz spezieller Individuen. Der kleine Umfang des Bühnengebäudes ermöglichte, was andrerseits die naturalistische Dichtung ohnehin forderte: eine mit peinlicher Sorgfalt, fast mit Pedanterie durchgeführte Meiningerei des Verfalls und Elends. Das Lokal, in dem sich die Gestalten des naturalistischen Dramas bewegten, erschien als räumliches Symbol ihres Milieus, und jedem einzelnen Möbelstücke und Geräte, des weiteren auch der Kleidung u. s. f. wurde von Dichtern, Dramaturgen und Schauspielern eine manchmal übertriebene Sorgfalt zugewendet, womit übrigens schon Victor Hugo den Anfang gemacht hatte. Ein so mühsam aus tausend Einzelheiten zusammengesetztes Bild für die Aufführung möglichst lange auszunützen, war ein natürlicher Wunsch aller Beteiligten, und so vermied man innerhalb eines und desselben Stückes Verwandlungen nach Möglichkeit; außerdem gewann ja die Illusion offenbar, wenn die Handlung auf ein und demselben Fleck ununterbrochen abrollte und keine Aktschlüsse störten: so langte diese revolutionäre Bühne auf Umwegen wieder bei der Einheit des Ortes und der Zeit einer längst verjährten Ästhetik an. Und da die anfänglich sehr

bescheidne Zahl des Antoineschen Personals Massenszenen und große Aktionen verbot, so spielte sich das korrekt naturalistische Stück wie weiland das deutsche Schicksalsdrama meist innerhalb einer Familie, jedenfalls unter einer geringen Zahl von Personen ab, legte wenig Gewicht auf äußere Handlung, viel auf die Schilderung beharrender Zustände und seelischer Entwicklungen. Den Kreis des Darstellbaren zog der findige Direktor, der, als sich seine Truppe eingespielt hatte, mit ihr das Ausland besuchte und z. B. Hauptmanns „Weber" mitheimbrachte, dann (1897) das Théâtre Antoine (jetzt von Gémier geleitet) gründete und später das Odéon übernahm, so weit wie nur möglich; er hielt auch in der ausländischen Literatur eifrig Umschau und hatte zum Beispiel das Verdienst, sein Pariser Publikum mit Tolstoi und (1890) mit Ibsen bekannt zu machen, für welchen dann insbesondere Graf Maurice Prozor auf einer anderen „freien" Bühne, dem von Lugné-Poë geleiteten und neben dem Naturalismus auch schon dem Symbolismus dienstbaren Oeuvre Propaganda machte.

Auf Bühne und Schauspielkunst in Frankreich hat das Unternehmen Antoines bleibende und zweifellos günstige Wirkungen ausgeübt und natürlich auch den Entwicklungsgang der Dichtung bestimmt, dies aber lange nicht in dem Maße, wie wir erwarten würden. Gerade im Mutterlande des Naturalismus ist man seiner (wenigstens auf der Bühne) am schnellsten überdrüssig geworden, und der durch soviel Jahrzehnte immer aufs neue unternommene Versuch, dem künstlerischen Drama ein anderes Milieu zu finden als den Salon und das Schlafzimmer, ein anderes Personal als die männliche und weibliche Lebewelt, erscheint heute nur von teilweisem Erfolg begleitet. Mochte immerhin der Tod gegen Ende des Jahrhunderts die glänzendsten Vertreter der Sittentragödie und -komödie, einen Dumas (1895), Meilhac (1897), Pailleron (1899) beseitigen: ihre Traditionen überdauerten sie, und die jetzt im Vordergrunde des Interesses stehenden französischen Bühnendichter sind mit wenigen Ausnahmen wieder zu dem Sittenstücke zurückgekehrt — nur daß sie die äußere Technik schlechter, die psychologische Analyse besser

handhaben als ihre geistigen Vorfahren, daß sie mehr Realität bringen und (vom Standpunkte des durch den Naturalismus erzogenen Publikums) bringen dürfen als jene, daß ihren Stücken meist die zu beweisende These und immer das flammende Temperament fehlen, mit dem die alte Schule ihre Überzeugungen verfocht.

Die Zahl der modernen französischen Dramatiker, selbst der namhaften, ist außerordentlich groß[1]); wir fassen hier nur jene ins Auge, deren Physiognomie sich bereits mit einer gewissen Bestimmtheit erkennen läßt, und die auf die deutsche Dichtung merklich eingewirkt haben. Durch elegante Technik und geistreiche, meist für die Frauen eintretende Dialektik der Liebe ist Paul Hervieu (geb. 1857), Nachfolger Pailleron's in der Akademie, charakterisiert; sein Akademiekollege Henri Lavedan (geb. 1859) begann mit erotischen Gesprächen oder Dramoletten[2]) in leichtgeschürzten Pariser Blättern, entwickelte sich zum Satiriker des Verfalls höherer Stände und läßt seine Personen oft gar nichts sonst tun als sprechen und nach ihrer Weise lieben. Von ähnlichen Anfängen gelangte Maurice Donnay (geb. 1860) zu einem ganz ähnlichen Stile handlungsarmer Konversation; nur daß Lavedan mit grausamem Sarkasmus, Donnay mit wohlwollender Ironie, ja bisweilen fast sentimental hinter seinen Gestalten steht und diese gern einer müden oder heiteren Lebensphilosophie zuführt; auch bei ihm („Die Liebenden" 1895, „Die Abrechnung" 1897) dreht sich alles um Weib und Liebe, und zuweilen kommt er dem Stil der pikanten Posse bedenklich nahe. Übrigens sind die Spuren Hervieus, Lavedans, Donnays und ihrer Schule im deutschen, zumal im österreichischen Drama der Gegenwart unschwer aufzufinden.

---

[1]) Fast jeder bedeutende Erzähler Frankreichs (wie übrigens auch Deutschlands) wagt sich gelegentlich auch ans Drama; so Ohnet („Hüttenbesitzer"!) Guy de Maupassant, Marcel Prévost u. v. a.

[2]) In dieser zunächst gar nicht auf die Bühne berechneten Gattung, die als Seitenstück zum vornehmeren Buchdrama „Feuilletondrama" heißen könnte, hat Gräfin Martel de Janville (Gyp, geb. 1850) das Meiste und Geistreichste, eine andre Frau, Jeanne Marni („Wie sie sich hingeben" 2c.) das Tiefste geschrieben.

Wie die beiden letztgenannten, machte sich ferner Alfred Capus (geb. 1858) durch kurze, witzig pointierte und irgendwie aktuelle Dialoge, wie sie sich in Frankreich dauernder Beliebtheit erfreuen, bekannt und zählt jetzt zu den Hauptvertretern des geistreichen Lustspiels Meilhacscher Tradition.

Hingegen setzten Octave Mirbeau (geb. 1848), François de Curel (geb. 1854), Eugène Brieux (geb. 1858), alle dem naturalistischen Lager entstammend, die herbe Sozialkritik des Sittenstückes mit den starken Mitteln der Goncourtschen Schule fort, Mirbeau namentlich in den „Schlechten Hirten" (1897, von Hauptmanns „Webern" beeinflußt) und in „Geschäft ist Geschäft" (1903), worin er einer seiner Novellenfiguren dramatische Fülle gab, der hochbegabte Curel mit der „Kehrseite einer Heiligen" und den „Fossilien" (beide 1892 am Théâtre libre), der „Eingeladenen" (1893) u. m. a., Brieux endlich in der erfolgreichen „Roten Robe" (1900), einem vollendeten Prozeßstück nach Art von Sardous brillantem „Ferréol", und den „Havarierten", deren Stoffwahl (Geschlechtskrankheit) selbst das nicht leicht zu verblüffende Pariser Publikum in Aufregung versetzte; doch versteht sich Brieux auch auf ein harmloseres Genre, wie die „Ergebnisse des Rennens" (1906 von Tyrolt als „Die Rodlerischen" verwienert) beweisen. Seit 1889 ist der namhafte Kritiker und Stilist Jules Lemaître (geb. 1853) dramatisch tätig; feine Psychologie, geistreiche Kritik republikanischer Zustände, vornehme Technik, konservativ-nationalistische Grundstimmung charakterisieren seine Bühnendichtung[1]), der durchschlagende Wirkungen bisher versagt blieben.

Origineller als all diese Dramatiker erscheint Georges Courteline, die Blüte der Cabaret-Literatur (vgl. Vorl. 1); er gefällt sich in breit naturalistischer oder eigentlich grotesker Schilderung bureaukratischer Verkehrtheit, spießbürgerlicher Borniertheit, menschlicher Komik überhaupt und schildert diese auf dem Wege nicht sowohl geistreichen als vielmehr außer-

[1]) „Der Deputierte Leveau" (Auff. 1890), „Weiße Heirat" (1891), „Flipote" (1893), „Die Verzeihung" (1895) u. a. m.

ordentlich derben, allezeit amüsanten Dialogs. Gern wählt er, wie Hauptmanns Diebskomödien, Amts- oder Gerichtsstuben zum Milieu seiner „tragischen Possen“; trotz gallischester Heiterkeit des Dichters zweifelt man nie an dem Ernst seiner Sozialkritik. Unter Courtelines Händen löst sich die dramatische Kunstform gewissermaßen in ihre Elemente auf, kehrt zu den mittelalterlichen Urformen zurück; sein Einfluß auf französische und sonstige Literatur ist im Wachsen begriffen.

Die größten Bühnenerfolge sind bisher dem scheinbar ganz abseits stehenden Edmond Rostand (geb. 1868) beschieden gewesen, zunächst durch das graziöse Verslustspiel „Die Romantischen“ (1894), dann, nach zwei für Sarah Bernhardt berechneten Dramen, durch die blendende und dröhnende comédie héroique „Cyrano von Bergerac“ (1897)[1]) und wieder ein Bernhardt-Stück „Der junge Adler“ (1900). Stofflich und stilistisch bedeuteten diese Dichtungen unzweifelhaft eine Rückkehr zur Romantik der von Rostand schwungvoll gepriesenen Victor Hugo und Musset; der dramatische Vers feierte in einem Zeitalter der Prosa eine glänzende Auferstehung, und das Publikum mußte nach soviel harter Kritik der Gegenwart eine Apotheose ruhmreicher Vergangenheit, der königlichen und der kaiserlichen, höchst dankbar empfinden. Hier war endlich wieder Handlung, und Handlung im Überfluß, hier gab es wieder einmal sympathische Menschen, Schlagfertigkeit der Zunge und des Degens, Begeisterung, Edelmut, Rührung, Trommeln und Pfeifen, kriegrischen Klang, und die Nation hat dem, der ihr so Seltengewordenes bescherte, überreich gedankt und den jugendlichen Dichter mit Gold und Ehren überschüttet. Rostand steht, wie gesagt, scheinbar abseits; scheinbar, denn die Fäden, die seinen geistreichen Liebesdialog mit Musset und dem Sittenstücke, sein effektvolles Arrangieren der Geschichte mit Hugo und Sardou, seine farbensatten Kulturbilder mit dem Naturalismus verbinden, bleiben genauerer Untersuchung nicht verborgen.

[1]) Auff. franz. 28. Dez. 1897 Paris (Théâtre de la Porte St. Martin), deutsch (von Ludwig Fulda) 14. Sept. 1898 (Deutsches Theater Berlin).

Neben oder eigentlich unter dieser vornehmeren Literatur, der wir den ungehobelten aber durchaus literarischen Courteline unbedenklich zuzählen, sehen wir die unliterarische Posse, wie sie während des zweiten Kaiserreiches die Labiche und Konsorten vertraten, in ungezählten Exemplaren ihr Wesen treiben. Sie arbeitet nach wie vor mit erotischen Reizmitteln und möchte diese gern immer lockender und wirksamer machen, wenn dergleichen nur eine Steigerung über eine gewisse Grenze hinaus zuließe; übrigens bekunden die Georges Feydeau, Blum, Toché, Mars, Kéroul, Paul Gavault, Robert Garvay, und wie sie alle heißen mögen, erstaunliches Geschick darin, eine Ehe- oder Liebesirrung und die unvermeidliche Entkleidungsszene mit immer neuen Erfindungen und Verwicklungen zu umgeben und durch irgendwelche Aktualitäten aufzuputzen, dem ersten Komiker und dem weiblichen Star der Bühne wirksame Rollen zu geben und auch das sonstige Personal amüsant zu beschäftigen. Selbst in dieser minderwertigen Gattung verrät sich allerorten das große theatralische Geschick der Franzosen, und jedes Jahr machen die drei oder vier erfolgreichsten neuen Schwänke dieser Art von Paris aus die Reise um die Welt; auf oft ganz vortrefflich exponierte erste und zweite Akte folgt in der Regel ein dritter, der durch blühenden Unsinn oder tollen Wirrwarr die Knoten der Handlung löst.

Wir haben uns in dieser Darstellung des modernen französischen Dramas ausschließlich mit jenen Dichtungen beschäftigt, die auf der Basis des Naturalismus oder seiner Kompromisse mit älteren Richtungen stehen, und versparen uns die Skizzierung des symbolistischen Dramas der Franzosen, das vorläufig übrigens weder für sie noch das Ausland viel zu bedeuten hat, auf eine spätere Vorlesung.

Das vom Hochflug Lopes und Calderons tief herabgesunkene Drama Spaniens durchläuft vom XVIII. ins XIX. Jahrhundert die allgemeine europäische Skala: Aufklärung, ein besonders öder Klassizismus, Romantik nach französischem oder englischem Muster, das Intrigenstück in der Art Scribes, endlich die Reflexe des Pariser Sittenstückes. Das romantische

Drama gipfelt in José de Zorrilla (1817—1893) und Juan Eugenio Hartzenbusch, das Sittenstück in dem effektreichen Manuel Tamayo y Baús (1829—1898)[1]) und Adelardo López de Ayala (1829—1879), deren freilich keiner die deutsche Entwicklung irgendwie beeinflußt hat. Dagegen läßt sich dies mit ziemlicher Sicherheit von José Echegaray (geboren 1832), Politiker wie Ayala, behaupten, der zwar ebenfalls von den Franzosen ausging, aber mit der Rücksichtslosigkeit seiner Gesellschaftskritik und dem heißen Temperament seiner Nation das Sittenstück in mancher Hinsicht bis hart an die Grenze des Naturalismus führte. Aus seinen vielen Dramen wurden „Der große Kuppler“[2]) (u. zwar unter dem Titel „Galeotto“) und „Wahnsinn oder Heiligkeit“ in Deutschland von Paul Lindau lanciert und später, als die literarische Revolution ausbrach, als Vorboten derselben bezeichnet, wiewohl sie, theoretisch angesehen, dem Naturalismus ganz ferne standen. Die der jüngsten Vergangenheit entstammenden, literarisch sehr minderwertigen antiklerikalen Dramen „Electra“ von Benito Pérez Galdós (einem 1845 geborenen Landsmann Clavigos), und „Vaterschaft“ des Geistlichen Sigismundo Pey y Ordeix haben im deutschen Sprachgebiete nur vorübergehendes stoffliches Interesse erweckt; sie stehen ebenfalls unter dem Einflusse französischer Vorgänger. — Auch die portugiesische Entwicklungslinie zeigt wenig Eigenartiges, auch sie gelangt relativ spät zur Romantik, deren Drama durch Almeida Garrett (1799—1854) und dessen Schüler Francisco Gomes de Amorin (1827—1892) ehrenvoll repräsentiert wird, dann zum Sittenstück und zur Moderne, in deren jüngere, symbolistische Richtung Portugal sich leichter zu finden scheint als in die strenge Zucht des Naturalismus. — Südamerika folgt spanischen bzw. portugiesischen Mustern.

---

[1]) Sein „Neues Drama“ (1845) erinnert auch stofflich lebhaft an den „Kean“ (1836) des älteren Dumas.

[2]) J. V. Widmann schrieb dazu eine amüsante Fortsetzung „Die erste Nacht nach der letzten Konsequenz“ (1888), worin die soziale Anklage der eigentlichen Tragödie ad absurdum geführt werden sollte. — „Galeotto“ deutsch aufgef. 21. Dez. 1886 Meiningen.

Die Geschichte des russischen Dramas beginnt überhaupt erst am Ende des XVIII. Jahrhunderts und gelangt von der Aufklärung zur Romantik, als deren reifste dramatische Frucht der originelle und großartige „Boris Godunov" (1831) Alexander Puškins (1799—1837) anzusehen ist. Von da an aber geht die Entwicklung der des Westens nicht mehr parallel, denn viel früher und ausschließlicher als Franzosen und Deutsche machten die Russen das Drama zum Werkzeuge politischer und sozialer Agitation, zum Ventil für die Wünsche der sehnsüchtig nach Westen schauenden, von Autokratie und Zensur niedergehaltenen jungen Generationen. Schon 1823 schrieb Alexander Griboëdov (1793—1829) das herbsatirische Bureaukratenstück „Verstand schafft Leiden" (1823), und der geniale Nikolaj Gogol (1809—1852) lieferte in seinem von gleichem Geiste durchwehten „Revisor" (1836), der wie Grillparzers „Ottokar" und der „Sohn Giboyers" von Augier nur durch ein kaiserliches Machtwort auf die Bühne gelangte, eines der glänzendsten Lustspiele der Weltliteratur. Liberale Tendenz charakterisiert auch die zahlreichen Stücke des in engster Fühlung mit dem Theater dichtenden A. N. Ostrovskij (1823—1886), der 30 Jahre lang den ersten Rang unter den russischen Bühnendichtern einnahm und sich selbst in der stürmischen Gegenwart noch ganz gut auf dem Repertoire behauptet. Wir sehen hier von seinen Historien, Vaudevilles und anderen dramatischen Gattungen, die er mit der Vielseitigkeit eines Scribe oder Sardou pflegte, ab und prägen ihn uns nur als Dichter und zugleich Kritiker des rückständigen Kleinbürgertums und insbesondere des Kaufmannsstandes ein, der dem Dichter immer wieder die Umwelt ernster und heiterer Schauspiele abgeben mußte; in dem berühmtesten derselben, dem tief ergreifenden „Gewitter" (1859) geht die Heldin im Kampfe gegen die Vorurteile ihres Standes selbstmörderisch unter, aber mit einem Proteste, dem sich Dichter und Publikum bereitwillig anschließen. Mag Ostrovskij im Technischen hinter den gleichzeitigen Franzosen zurückstehen, so übertrifft er sie dagegen an realistischer Lebendigkeit eines ganzen Heeres von Gestalten, des breiten und episodenreichen, vielfach der Moskauer Mundart angenäherten Dialoges. Mit

ihm und nach ihm bemüht sich eine große Menge von Dichtern unter denen auch der große Romancier Ivan Turgenĕv (1818 bis 1883) begegnet, mehr oder minder satirisch um die dramatische, Verwertung ihrer eigenen Zeit. Alexej Potĕchin, Alexej Pisemskij (1820—1881), mit dem späterhin die Berliner „Freie Volksbühne“ ihr Arbeiterpublikum bekannt machte, u. a. wenden solchen immerhin noch gemäßigten tendenziösen Realismus auch auf die Schilderung des die russische Intelligenz stets und in den Tagen, da sich die Emanzipation vorbereitete, ganz besonders beschäftigenden Bauernstandes an, andere wieder bevorzugen bureaukratisches Milieu, natürlich mit polemischer Absicht: kurz, wie der während der Regierung Alexanders II. (1855—1881) zu klassischer Vollkommenheit aufsteigende russische Roman, so ist auch das neuere Drama durchaus der Gegenwart gewidmet, mit ihren Stoffen ihren Wünschen und Anklagen erfüllt. Eine Gestalt wie die des Grafen Alexej Tolstoj (1818—1875), der nach Puškins und Ostrovskijs Vorgang das historische Drama pflegte und den Ausgang des Rurikschen Hauses zu einer großartigen Trilogie (1866—1870) gestaltete, stand unter seinen Zeitgenossen ähnlich vereinsamt da wie gleichzeitig in Deutschland Wilbrandt und Wildenbruch, deren Denk- und Dichtweise der seinen verwandt ist.

Als Graf Leo N. Tolstoj[1]) im Todesjahr Ostrovskijs sein Bauerndrama „Die Macht der Finsternis, oder Reiche dem Bösen einen Finger, so faßt er die ganze Hand“ veröffentlichte, stand der berühmte Schriftsteller bereits am Abschlusse einer langen seelischen und literarischen Entwicklung, die ihn, gewiß unter Dostoĕvskijs Einfluß, allmählich dahin geführt hatte, sich von dem z. B. von Turgenĕv verfochtenen Ideale europäischen

[1]) Geboren 1828 auf Jasnaja Poljana (Gouv. Tula); studierte 1843—46, machte während seiner Offizierszeit (1851—55) den Krimkrieg mit und lebt seither als Privatmann. Um 1880 etwa vollzog sich Tolstojs endgültiger Übergang zu der für ihn charakteristisch gewordenen und durch ihn weit verbreiteten Weltanschauung und Agitation; seine künstlerisch wertvollsten Schriften waren allermeist vor jener Epoche veröffentlicht worden.

Fortschrittes abzuwenden, ein aus urchristlicher Herzensreinheit und altrussischem Kulturhasse wunderlich zusammengesetztes, zeitweilig schier mönchisches Programm aufzustellen und nach Möglichkeit auch zu verwirklichen, übrigens aber neben Naturwissenschaft und Shakespeare die Autokratie Rußlands und die moderne Gesellschaft Europas viel kühner und erbitterter anzuklagen, als es die Griboëdov, Gogol, Ostrovskij und Genossen je gewagt hätten. Die „Macht der Finsternis" nun dramatisiert Tolstojs Programm; sie stellt in zwei Bauern, Akim und Nikita, Vater und Sohn, zwei Lebensanschauungen gegenüber, die apostolisch-national-sozialistische des Dichters und die von ihm bekämpfte verstandesmäßig-diesseitige, läßt den im Grunde ganz passiven Nikita als Verkörperung der letzteren von Verbrechen zu Verbrechen schreiten, wobei die pädagogische Tendenz Hand in Hand mit der den Russen eigentümlichen Neigung zu Grausamkeit und Schrecknis den Kreis des Darstellbaren sehr weit zieht, bis der arme Unhold zuletzt wie Dostoëvskijs Raskolnikov und Ibsens Bernick seine Schändlichkeit vor allem Volke bekennt und im Sinn des Dichters durch dieses Bekenntnis sühnt. In formal-künstlerischer Hinsicht äußerst schwach, machte das Drama durch seine Tendenz, seine elementaren Gewaltmittel inner- und außerhalb Rußlands tiefen Eindruck und gab mit seiner Drastik und Zuständlichkeit z. B. die direkte literarische Voraussetzung für Gerhart Hauptmanns „Vor Sonnenaufgang". Das satirische Lustspiel „Früchte der Aufklärung" (1889) des Grafen stellte dann städtische Überkultur und bäuerliche Einfachheit, wie mich dünkt, nur scheinbar lebenswahr, in Wirklichkeit arg übertrieben und mit forcierter Gegensätzlichkeit dar. In Tolstojs Fußstapfen trat der populärste russische Dramatiker der Gegenwart, Alexej M. Pěškov, bekannter unter dem Pseudonym Maxim Gorjkij (geb. 1868 oder 1869); aus proletarischen Anfängen zu großem literarischem Einfluß aufgestiegen, schrieb er außer vielbewunderten Skizzen mehrere ganz zuständliche, mit Gesprächen ausgefüllte Bühnendichtungen („Nachtasyl", „Kleinbürger", „Feinde" u. a.), deren barbarisch einfache, sogar von Tolstoj getadelte Technik durch breites Auspinseln düsterer Zu-

stände und Stimmungen an den westeuropäischen Naturalismus mahnt und in episodischen Figuren und Handlungen schwelgt wie der russische Roman oder die Malerei der Vereščagin und Répin. Der Dichter wirkt hier vornehmlich als Agitator in der Art, wenn auch nicht im Sinn Tolstojs, nur daß er vor dem ländlichen das Ostrovskijsche Milieu und das des vierten und sogar des fünften Standes bevorzugt; wie Tolstój verdankt er seine Bühnenerfolge in Rußland zum allergrößten Teil der Tendenz, im Westen überdies noch stofflichem, sozusagen ethnographischem Interesse. Gern stellt er den Gegensatz zwischen optimistisch zielbewußter Willensstärke und echtrussischer Bestimmbarkeit, Resignation, Schwermut dar und begegnet sich da mit dem hochbegabten, zu früh gestorbenen Novellisten Anton P. Čechov (1860—1905), der mit außerordentlich feiner, an Ibsens und Hauptmanns Dichtung geschulter Psychologie jenen schon von Turgenëv entdeckten resignierten Typus russischer Intelligenz auch dramatisch wirkungsvoll an zahlreichen Einzelgestalten erläuterte und künstlerisch erheblich höher stand als Gorjkij. Und doch ist es dieser, dem vorläufig die Dramatiker von heute, Čirikov, Najdjonov, Juškevič, der vielversprechende Andreëv, nacheifern, ob sich zwar eine Schwenkung zum Märchen- und Traumwesen vorzubereiten scheint. Endlich sei hervorgehoben, daß der Bühnendichtung in Rußland eine dem Nationalcharakter entsprechend hochentwickelte Schauspielkunst (Stanislavskij in Moskau u. a.) ununterbrochen Anregungen gibt und durch weitgehende Kunst des Individualisierens den Zug zum Episodischen und Absonderlichen verstärkt.

Das polnische Drama zeigt während des XIX. Jahrhunderts das uns schon geläufige Schema: Klassizismus (nach französischer Art), Romantik (mit besonderer Hinneigung zu großzügigen Buchdramen nach dem Vorbilde des Goetheschen Faust), Gesellschaftsstück à la Scribe (Graf Fredro 1793 bis 1876), Sittenstücke im Stile der Dumas, Augier, Sardou (besonders zwischen 1870 und 1880), ausgezeichnet namentlich im Komischen und in der Darstellung kleinstädtischer, bäuerlicher

und jüdischer Typen, endlich epigonisches Drama aus der nationalen Geschichte (Józef Szujski seit 1857 u. a.), zuletzt die beiden widerstreitenden Richtungen des gegenwärtigen Zeitalters, zu denen Polen die entscheidenden Impulse aus Frankreich und vornehmlich aus Deutschland erhielt. Es scheint, als ob im polnischen Drama der Naturalismus, wie ihn die Volksstücke der durch das Pariser Théâtre libre angeregten Gabryela Zapolska, Sewers (recte Ignacy Maciejowskis) und mancher andern oder Jan August Kisielewski in seiner Dramatisierung der Krakauer Bohème vertreten, insbesondere seit 1890 vor einer von Ibsens letzten Stücken, Gerhart Hauptmanns „Hannele“ und „Versunkener Glocke“ und Maeterlinck ausgehenden Gegenströmung zurückwiche oder in dieselbe überginge. Mindestens ist den gegenwärtig beliebtesten Dramatikern jener für die Neuromantik so charakteristische visionäre Zug, erstarkender Individualismus, Vorliebe für gegenwartferne Stoffe, ausschweifender Lyrismus gemeinsam, und auch das Gegenwartsdrama wendet seinen Naturalismus vom äußeren Geschehen ab und nach Schnitzlers Vorbild den Schilderungen seelischer Nuancen und Übergänge zu. Wir nennen aus den zahlreichen, das Mittelmaß überragenden Bühnendichtern des Tages Lucyan Rydel (geb. 1868), dessen Märchendrama „Der Zauberkreis“ ein interessantes Folge- und Seitenstück zu Hauptmanns „Versunkener Glocke“ abgibt, den im Landvolke wurzelnden kräftigen Jan Kasprowicz (geb. 1860), den temperamentvollen und sprachgewaltigen Kazimierz Przerwa-Tetmajer (geb. 1863), endlich, als anerkannte Führer der polnischen Moderne, Stanisław Przybyszewski (geb. 1868), den Dichter fiebrischer Halluzination, schwüler Erotik, weiblicher Dämonie, sündiger Verzweiflung, und Stanisław Wyspiański (geb. 1869), dessen höchst originelle, überromantische „Hochzeit“ (1901) vorläufig den Höhepunkt des modernen polnischen Dramas bezeichnet, endlich den in allerjüngster Vergangenheit stärker hervortretenden tiefsinnigen Jerzy Żuławski.

In engem Anschlusse an das deutsche Drama bewegt sich das čechische, besonders während des ersten Drittels des

XIX. Jahrhunderts. Tief ging namentlich der Einfluß Kotzebues, der Wiener Posse und der gesamten jüngeren Romantik, die zur Dramatisierung der nationalen Geschichte und des Volkslebens anregte. In Jaroslav Vrchlický (eigentlich Emil Frida, geb. 1853), einem unsern „Münchenern“ geistig nächstverwandten Poeten, der mit erstaunlicher Empfänglichkeit aus allen Zeiten und Nationen her seinem Volke Stoffe und Formen zuführt, gipfelt wie die sonstige, so auch die dramatische Literatur der Čechen vor dem Eintritte der Moderne; er hat einige dreißig Dramen geschrieben, von denen die „Nacht auf dem Karlstein“ am populärsten wurde. Seither haben sich im Lager des Naturalismus Fr. Šubert und Gabriela Preiß durch Bauern-, M. Šimáček durch Arbeiterdramen, die Frauenrechtlerin Božena Vik, unter den Symbolisten ihr Theoretiker Jiři Karásek, der Dramaturg Jaroslav Kvapil (geb. 1868; „Freie Wolken“ 1903, etwa im Stil von Halbes „Jugend“; das Märchenstück „Prinzessin Fanferlieschen“) und Jaroslav Hilbert, dessen Talent besonders viel verspricht, dann im Historiendrama der Romancier Alois Jirásek hervorgetan. Deutsche Einflüsse wirken trotz des Sprachenkampfs ungeschwächt fort.

Bei den Südslaven steckt das Drama überhaupt noch in den Kinderschuhen, und der Einfluß des Auslandes ist demgemäß sehr stark. Stützpunkte für zukünftige selbständige Entwicklung bieten die Theater in Laibach, Agram, Belgrad und Sophia, die, meist von Dichtern geleitet, bereits eine ganz gute Tradition der Technik und des Spiels festgelegt haben. In der heranwachsenden Generation scheinen bald wie bei dem Kroaten Srdjan Tučić naturalistische, bald wie bei Begović aus Dalmatien neuromantische Einflüsse vorzuherrschen, oder es durchkreuzen sich (z. B. in der Person des Slovenen J. Cankar) beide Strömungen.

Was endlich die nichtslavischen Literaturen Osteuropas anbelangt, so folgt das magyarische Drama[1]) ganz wie das der

[1]) Die ersten stehenden Bühnen 1821 in Klausenburg, 1837 in Pest; vorher nur Wandertruppen.

Čechen der fleißig übersetzten deutschen Dichtung von der Aufklärung über den Klassizismus zur Romantik (Károly Kisfaludy 1788—1830, József Katona 1792—1830 u. a.), kultiviert, wieder gleich dem čechischen, mit besonderer Vorliebe Historien- und Bauerndramen, hat dann in Eduard Szigligeti (1814—1878) seinen Scribe (110 Stücke; davon 40 geschichtlichen Stoffs), in Gergely Csiky (1842—1891) seinen Dumas und abseits in Imre v. Mádach (1823—1864), dem Dichter der langweiligen „Tragödie des Menschen", einen Nachzügler des Buchdramas à la Faust, wie ihrer die polnische Romantik mehrere aufweist. Jenö Rákosi (geb. 1842) und Lajos Dóczi (1845; „Der Kuß" 1874) bezeichnen eine Nachblüte der Romantik, Ferencz Herczeg (geb. 1863) und József Prém (geb. 1850) kräftig-realistisches Erfassen des modernen Ungarstaates. Die Tradition des Volks-, eigentlich Dorfstücks geht von Szigligeti (1843) ungebrochen bis auf heute fort. In der Gegenwart zeigt sich auch bei den Magyaren Widerstreit zwischen Naturtreue und Wirklichkeitsflucht, Sozialismus und Individualismus. — Noch jüngeren Datums ist die Bühnendichtung der Rumänen, die erst in den Dreißigerjahren von Jassy aus mühsam genug geschaffen werden mußte, etwa wie das weiland „regelmäßige" deutsche Drama durch Gottsched. Sie ist bisher nicht über das Niveau des fruchtbaren Vasile Alecsandri (1821—1890) hinausgelangt, der in der Tragödie wie im Lustspiel französischen Mustern folgte und im letzteren Scribesche Intrigen durch die mannigfaltigen nationalen Typen seiner Heimat geschickt und ergötzlich aufputzte. Seinem Vorbilde und dem der jeweiligen Pariser Größen strebte und strebt eine verhältnismäßig reiche Produktion nach; von den namhafteren Dramatikern kommen zunächst J. Slavici, dann J. L. Caragiale, Spezialist des Kleinbürgertums wie Ostrovskij, und als die Sardous der Bukarester guten Gesellschaft H. Lecca und R. Rosetti in Betracht. Übrigens hat ausländische Dichtung auf den Bühnen stets die Vorhand[1]. Natürlich gibt es in

[1] Im Jahre 1888 wurden in Bukarest 56 Stücke aufgeführt, wovon 43 übersetzte (32 aus dem Französischen, 5 aus dem Deutschen, 5 aus dem Englischen, 1 aus dem Russischen).

Rumänien jetzt auch eine Moderne; an ihrer Schwelle steht der hervorragende Kritiker Titu Maiorescu, der, ein Brandes im kleinen, unablässig für wertvolle literarische Zufuhr sorgend, seine Landsleute u. a. mit Ibsen bekannt gemacht hat. — Das Drama der Neugriechen reicht weiter zurück, hat zu Ausgang des XVIII. Jahrhunderts italienischen und französischen, im XIX. dann vornehmlich den Einfluß Schillers, des Gesellschafts- und des Sittenstückes, daneben auch Shakespeares und natürlich dann und wann des klassischen Altertums erfahren. Was Alecsandri für die Rumänen, ist A. R. Rangabé (Rangavis, 1810—1892) für die Griechen, wenigstens was die Tragödie anlangt. Muster war für ihn vor allem Schiller, zu dem er in einem ähnlichen Verhältnisse stand wie etwa die deutschen Epigonen.. Die neugriechische Moderne ist erst im Werden und wird sich, wenn nicht alles trügt, eher als dem Naturalismus den gegenläufigen Richtungen anschließen; es ist wohl nicht bloß Zufall gewesen, daß gallisierte und germanisierte Neugriechen wie Moréas und Christomanos dem Symbolismus die Wege geebnet haben, und daß bei der neugriechischen Intelligenz heute kein ausländischer Dichter so populär ist wie d'Annunzio, dessen Persönlichkeit und Dichtung uns in einer späteren Vorlesung beschäftigen werden.

Siebente Vorlesung

Unter den ausländischen Literaturen, die auf die Entwicklung des deutschen Dramas bestimmend eingewirkt haben, spielen vor dem Beginne der eigentlichen Moderne die nordgermanischen bloß eine kleine Episodenrolle (Holberg, Oehlenschläger), die slavischen gar keine. Unsere Generation aber wurde Zeugin des eigentümlichen Schauspiels, daß der geistige Golfstrom, der seit Urzeiten von Süden nach Norden, von Westen nach Osten fließend Europa erwärmt und befruchtet, zeitweise rückläufig wird. Welche Bedeutung das russische Drama in den Achtzigerjahren vorübergehend gewann, zeigen die Vorlesungen VI und X; die heutige Betrachtung gilt dem modernen Drama der nordgermanischen Völker, dessen internationale Wirksamkeit derzeit nur von dem Frankreichs überboten wird.

Bis in die Mitte des XIX. Jahrhunderts bewegte sich das Drama der Dänen, Norweger und Schweden stets im Nachtrab der großen Kulturvölker durch die allgemein europäischen Etappen fort und erreichte seit 1722 einen ersten Höhepunkt in den von Molière angeregten, aber so großen Mustern völlig ebenbürtigen Lustspielen des genialen Ludvig Holberg (1684—1754), der Norwegen bloß durch die Geburt, in allem anderen Dänemark angehört. Obwohl er zunächst in seiner Zeit völlig isoliert stand und erst lange nach seinem Tod Schule machte, behauptet er sich noch heute unverwüstlich auf dem Repertoire der nordischen Bühnen; literarhistorisch genommen, vereinigt seine Dichtung Stoffe der älteren Renaissance-Poesie und den Geist der Aufklärung mit spezifisch germanischem Humor zu trefflicher Mischung. Auf ihn folgt ordnungsgemäß eine Periode des rhetorischen Klassizismus nach französischem und dann ein Romantik nach deutschem Vorbild, die in der großartigen

gestaltenreichen Mythe, Sage und Geschichte des Nordens eine unerschöpfliche Stoffquelle findet, übrigens aber all die in Vorlesung II aufgezählten Formen des deutschen romantischen Dramas sich zu eigen macht. Als Bindeglied zwischen deutscher und dänischer Romantik erscheint Adam Gottlob Oehlenschläger (1779—1850). In beiden Sprachen schreibend, Begründer des romantischen Künstlerstückes (vgl. Vorlesung II), Dichter des tiefsinnigen Märchendramas „Aladdin“ (1808), welches Ibsens „Peer Gynt“ vorbereitet, und vieler Tragödien aus alt- und mittelnordischer Geschichte, hat er, große Begabung leider mit übergroßer Fruchtbarkeit paarend, den drei verschwisterten Literaturen des Nordens auf Jahrzehnte hinaus die Wege gewiesen. In seine Spuren treten zunächst die Dänen B. S. Ingemann (1789—1862), J. C. Hauch (1790—1872), der Schwede Erik Gustaf Geijer (1783—1847), der Finnländer Johan Ludvig Runeberg (1804—1877) u. v. a.; daneben macht sich in Dänemark das liebenswürdige Unterhaltungstalent von Johan Ludvig Heiberg (1791—1860) und J. C. Hostrup (1818—1892) geltend, von denen jener, übrigens auch als Theoretiker und Kritiker sehr einflußreich, mit seinen reizenden Liederspielen (seit 1825) lebhaft an unseren Holtei, Hostrup an Bauernfeld und Benedix erinnert. Bei dem vor Erlangung der politischen Selbständigkeit (1814) literarisch nicht sonderlich interessierten Volke Norwegens hielt die Romantik ihren Einzug am spätesten, erst um 1840. Mochte ihr immerhin der durch Energie, Willenskraft, praktischen Sinn und scharfe Intelligenz gekennzeichnete Volkscharakter widerstreben, eine demselben Volkscharakter eigne hochidealistische, bis dahin meist religiös gefärbte Gegen- und Unterströmung bot der Phantasiekunst günstiges Fahrwasser; indes fügte es eine Laune der Literaturgeschichte oder besser gesagt die damalige Konstellation in Norwegen, daß gerade der nationaldemokratische Enthusiast Henrik Wergeland (1808—1845), unverkennbar ein geistiger Ahnherr Björnsons, als Gegner, gerade der scharfe Gesellschaftskritiker J. S. C. Welhaven (1807—1873) als Förderer der von Deutschland über Dänemark importierten romantischen Ideen auftrat. Zuletzt trug die Romantik den

Sieg davon, und das norwegische Drama, als dessen namhafteste Vertreter bis dahin H. A. Bjerregaard (1792—1842) und eben Wergeland gegolten hatten, bequemte sich nun dem Muster Oehlenschlägers an.

Dies sind die unmittelbaren Voraussetzungen für ihn, dem es beschieden war, für mehrere Jahrzehnte den literarischen Mittelpunkt der Kulturwelt machtvoll nach Norwegen zu verschieben, die Kunstform des Bühnenstücks technisch aufs höchste zu vervollkommnen und in einer langen Reihe von Dramen das gewaltigste Denkmal einer Zeitperiode zu schaffen, welche spätere Geschlechter nach seinem Namen benennen werden. Henrik Ibsens (1828—1906)[1]) dichterische Entwicklung vollzieht sich, obwohl sie ein halbes Jahrhundert umspannt, mit derselben sowohl logischen als künstlerischen Folgerichtigkeit, die seine Dichtungen auszeichnet. Sein Werk strömt hin gleich dem freudehellen Felsenquell in Mahomets Gesang, vom Ursprung zwischen Klippen im

[1]) Ibsen, am 20. März 1828 in Skien (Südnorwegen) geboren, wurde durch Verarmung seiner Familie auf autodidaktisches Studium beschränkt, welches er, 1843—1850 in dem Städtchen Grimstad als Apothekerlehrling dienend, fortsetzte und 1850 in Kristiania zum Abschluß brachte; hier ließ er noch im selben Jahre eine klassizistische Römertragödie „Catilina", die bereits die Klaue des Löwen zeigt, drucken und das in Oehlenschlägers Traditionen befangene schwächliche Stück „Das Hünengrab" aufführen und legte gleichzeitig das Abiturientenexamen ab. Von 1851 bis 1864 wirkte er zuerst in Bergen, dann (seit 1857) in Kristiania als Dramaturg und lernte hier und während einer Studienreise nach Deutschland 1852 das Theaterwesen, die Technik des Dramas und die zeitgenössische skandinavische, deutsche und französische Bühnenliteratur so gründlich kennen wie Wagner als Kapellmeister die Oper, Anzengruber als Schmieren-Komödiant das Volksstück; er begab sich, aus politischen, literarischen und persönlichen Gründen mit der großen Mehrheit seiner Landsleute zerfallen, 1864 ins Ausland (Rom bis 1868, dann Dresden bis 1875, dann abwechselnd München und Rom, dazwischen mehrere größere Reisen) und kehrte erst 1891 weltberühmt nach Kristiania zurück, wo er noch fünfzehn Jahre lebte.

Gebüsch zum jünglingfrischen Tanze auf die Marmorfelsen nieder, fort über die vom Hauch des Flüßchens belebte blumige Wiese, hinaus in die mächtige Ebne, da sich nun dem stolzen Strom Flüsse und Bäche um die Wette anschmiegen, daß er sie zu dem ewigen Ozean mitnehme — und nun schwillt er herrlicher, ein ganz Geschlechte trägt den Fürsten hoch empor, vorüber an tausend Schöpfungen seiner Fülle und dem Meere, „dem erwartenden Erzeuger freudebrausend an das Herz". Wie der Lauf solchen Flusses, wie der Fortgang einer kunstgerechten dramatischen Handlung, so läßt auch Ibsens Lebenswerk eine ganz ungezwungene, nur aus der Sache selbst hergeleitete Gliederung in Perioden zu, deren wesentlichste Merkmale uns nun beschäftigen sollen.

Die chronologisch erste Gruppe in Ibsens poetischem Schaffen wird durch 1864, das Jahr seines Scheidens von Norwegen, deutlich abgeschlossen und umfaßt nebst den beiden Jugenddramen (s. d. Anm.) noch „Johannesnacht" (Auff. 1853), „Frau Inger zu Oestrot" (Auff. 1855), „Das Fest auf Solhaug" (Auff. 1856), „Olaf Liljekrans" (Auff. 1857), „Die Kämpfer auf Helgeland" (in den Übersetzungen gewöhnlich „Nordische Heerfahrt", Auff. 1858), die „Komödie der Liebe" (ersch. 1862), „Die Thronwerber" (deutsch gewöhnlich als „Die Kronprätendenten" bezeichnet, Auff. 1864). Die Entwicklung innerhalb dieser Reihe geschah nun so, daß der Dichter sich von der sentimentalen und schönfärberischen Auffassung skandinavischer Vergangenheit, den schablonenhaften Figuren, der konventionellen Fabeln der Oehlenschläger, Ingemann usw. ganz allmählich, Schritt für Schritt[1]) entfernte und in den „Kämpfern auf Helgeland" fast gleichzeitig mit Björnsons Einakter „Zwischen den Schlachten" den lakonischen, die seelischen Vorgänge verschleiernden, altnordischen Stoffen sehr gemäßen Stil der altisländischen Prosaerzählung (saga) auf einen psychologisch sehr bedeutsamen Stoff anwendete, der sich im wesentlichen mit dem

[1]) „Mir ist kein großer Dichter, am allerwenigsten ein Dramatiker bekannt, der in seiner Jugend so wenig Bilderstürmer gewesen wäre als Ibsen" (Minor).

Hauptthema unserer Siegfriedsage[1]) deckt. Wenn er in dem etwas schwerfällig und unübersichtlich geratenen Historiendrama „Frau Inger zu Oestrot“ die geschichtliche Überlieferung mit ganz jungdeutscher Willkür behandelt und die Charakteristik uns durch manche Oberflächlichkeit und Unwahrscheinlichkeit ebenfalls an die Tendenzdramen nach Art Laubes und Gutzkows, den der junge Ibsen schätzte, mahnt, so erweisen sich neun Jahre später die „Thronwerber“ — Abschluß und Gipfel Ibsenscher Romantik — als ein geschichtliches Drama von fast Shakespearescher Tiefe der Geschichts- und Menschenauffassung, ein Werk, das allein schon ausreichen würde, seinem Schöpfer einen hohen Rang wenn nicht in der Welt- so wenigstens in seiner heimischen Literatur zu sichern. Eine einzige Dichtung dieser ersten, der norwegischen Periode Ibsens schöpft ihren Stoff aus dem Leben zeitgenössischer Gesellschaft: das seinerzeit vielumstrittene Verslustspiel „Komödie der Liebe“. Schon hier wie später noch oftmals, unterzieht der Dichter das geschlechtliche Problem und dessen gesellschaftliche Lösung, die Ehe, poetischer Kritik, schon hier steht er über den Parteien und tritt weder für die Liebes- noch für die Konvenienzehe ein, weder für den Mann noch für das Weib, schon hier macht sich die Dichtung zur souveränen Herrin aller Tendenzen, und als oberster Zweck erscheint Darstellung von Menschen und Menschlichem — eine Darstellung übrigens, die noch mit sehr breiter Diktion, amüsanten Episoden, lyrischen Einlagen arbeitet, aber den Konflikt sehr überraschend, originell und schwungvoll löst. Gleichwohl erregte Ibsen hier, schon weil er beherzt in den Bereich des poetisch Darstellbaren zog, was die geltende

[1]) Den in kurzer Zeit nacheinander entstandenen Siegfrieddramen Wagners (1853), Geibels (1857), Hebbels (1862) gesellen sich also als viertes „Die Kämpfer auf Helgeland“ bei; ihre unmittelbare Quelle, die Volsunga saga, ist ein nordischer Reflex unserer Nibelungensage. P. Chr. Asbjörnsen, ein namhafter norwegischer Gelehrter, machte gleich 1858 unsern Jakob Grimm auf dieses Drama aufmerksam. — Schon 1844 hatte der Ästhetiker Fr. Th. Vischer die Nibelungensage als geeignetsten Stoff für ein dramatisches Gesamtkunstwerk empfohlen, was mindestens für Wagner in Betracht kommt.

Ästhetik aus demselben verbannt wissen wollte, also nicht durch Tendenz oder Tendenzen sondern durch Stoffwahl, durch bloßes Konstatieren heftige und nachhaltige Opposition in den verschiedensten Lagern: zum ersten, nicht zum letzten Mal.

Literarhistorisch angesehen, schlägt die „Komödie der Liebe“ eine Brücke von der Romantik zu den 1869 einsetzenden sozialen Dramen Ibsens, eine Brücke aber auch zu den beiden großen Versdramen, in denen er sich während der ersten Jahre freiwilligen Exils mit der zornig geliebten Heimat auseinandersetzte. Sowohl „Brand“ (1866) als „Peer Gynt“ (1867) sind zunächst an die Adresse Norwegens gerichtet, und wenn Ibsen jemals Tendenzdramen geschrieben hat, sind es diese beiden; aber so hoch ist der Standpunkt, den der Dichter hier einnimmt, daß seine Schöpfungen über die angestrebte bloß nationale Geltung hinaus allgemein menschliche Bedeutsamkeit gewinnen. So erhebt sich „Brand“ von poetischer Kritik des norwegischen Staates, seines Beamten- und Priestermaterials zur Tragödie des unbeugsamen Idealismus im Kampfe mit der Realität, des großen Individuums schlechthin innerhalb der Gesellschaft und gegenüber der Gottheit; und auch „Peer Gynt“, unleugbar als poetische Kritik des norwegischen Volkes geplant und mit seinen zahllosen kleinen satirischen Spitzen nur dort und nur damals voll verständlich, wuchs seinem Dichter gradezu über den Kopf und erhöhte sich zu einer großartigen Darstellung menschlicher Halbheit, Unaufrichtigkeit, Selbsttäuschung, Unwahrhaftigkeit, eben jener Mächte, an denen der konsequente Idealismus Brands zersplittert: so subsumieren sich beide Dichtungen unter einem höheren Begriff, dem Drama des Individuums, des großen oder des unzulänglichen Menschen. Ihrem Gedankengehalt stehen der Leser und der Literaturhistoriker gegenüber fast wie in der Legende das Kind mit der Muschel dem Weltmeer; auch dem Dichter ist die freilich ungeheure Aufgabe, diesen gedanklichen Reichtum poetisch voll auszuschöpfen, nicht ganz gelungen, weder in der streng geschlossenen, mit wenig Personen und viel Dialog arbeitenden Form des „Brand“ noch in der frei phantastischen, an Goethes „Faust“ und Oehlenschlägers „Aladdin“ lebhaft erin-

nernden Anlage des „Peer Gynt". Was dem Dichter hier noch nicht geglückt war, erreichte er in der dritten welthistorischen Tragödie des Individuums, diesmal eines großen und gleichzeitig unzulänglichen, in „Kaiser und Galiläer" (1864 entworfen, 1873 vollendet), dem erhabensten seiner Werke. Hier ward ein so komplizierter, umfangreicher Stoff wie das Leben Julians des Abtrünnigen mit beispielloser Genialität bewältigt, weiteste Perspektive eröffnet, höchste poetische und tiefste gedankliche Wirkung erzielt; hier bekannte Ibsen seine eigne individualistisch-optimistische Weltanschauung deutlicher, als es die Objektivität, die ihn so charakteristisch von den Gestalten seiner Dramen absondert, sonst gestattet. Da Ibsen als Vierziger und angehender Fünfziger diese Dramen schrieb, war die Entwicklung nicht zwar des Künstlers, aber des Denkers abgeschlossen, sein Horizont endgültig über die norwegischen Grenzen hinaus auf die Kulturwelt ausgedehnt, die rücksichtslose und souveräne Darstellung menschlicher Dinge, der sichere Tiefblick in die Abgründe des Seelenlebens, die vollkommene Originalität der Weltanschauung unverlierbar gewonnen. Zur heimischen Romantik konnte der Dichter des „Peer Gynt", zur historischen Tragödie der des Julian nicht mehr zurück, und so bleibt von nun an bis ans Ende, wie schon in der „Komödie der Liebe", in „Brand" und gewissermaßen auch in „Peer Gynt", Stoff seiner Dichtung das Leben der Zeitgenossen, und zwar derart, daß sich das norwegische Kolorit mit seiner nur lokalen Giltigkeit im Laufe der Jahre mehr und mehr aus seinen Dramen verliert, der Dichter auch in dieser Hinsicht immer freier und freier wird.

In stilistischer und technischer Hinsicht unterscheidet sich das Julian-Drama ebenso merklich von „Peer Gynt" wie dieser von „Brand", nähert sich vielmehr den sozialen oder Gesellschaftsstücken Ibsens, welche 1869, also zwischen dem Entwurfe und der Vollendung des Julian mit dem „Bund der Jugend" (erste Aufführung Kristiania 18. Okt. 1869) beginnen und sich dann in langer Reihe bis an die Jahrhundertwende hinziehen („Stützen der Gesellschaft" 1877, „Ein Puppenheim", gew. „Nora" 1879 „Gespenster" 1881, „Ein Volksfeind" 1882, „Die Wildente"

1884, „Rosmersholm“ 1886, „Die Frau vom Meere“ 1888, „Hedda Gabler“ 1890, „Baumeister Solneß“ 1892, „Klein Eyolf“ 1894, „John Gabriel Borkman“ 1896, „Wenn wir Toten erwachen“ 1899) und den Weltruhm ihres Schöpfers begründet haben. Allerdings machten die ersten sechs unter ihnen, die auch mannigfach sonst enger zusammengehören, bei ihrem Erscheinen zunächst im Norden und späterhin in ganz Europa durch Stoffwahl, wirkliche oder vermeintliche Tendenz großes, unliebsames Aufsehen, über dem ihre hohen poetischen Qualitäten völlig unbeachtet blieben, und wurden, wo man es nicht vorzog sie zu ignorieren, Gegenstand erbitterter Polemik, namentlich seitens der erbgesessenen Kritiker. Und doch hat der Poet die Annahme, daß ihm Tendenz oder Doktrin die Hauptsache sei, wiederholt abgelehnt, am deutlichsten 1898 mit den Worten: „Ich bin mehr Dichter und weniger Sozialphilosoph gewesen als man im allgemeinen anzunehmen geneigt ist, meine Aufgabe ist die Menschenschilderung gewesen.“ Das ist es ja eben, was ihn so deutlich von dem französischen Sittenstücke (vgl. Vorlesung IV) scheidet, ihn so weit von den Dumas und Konsorten entfernt, ihm von Max Nordau den erstaunlichen Vorwurf „erstaunlicher Vormärzlichkeit“ einträgt: er verschmäht es — mit wenigen Ausnahmen — ganz und gar, Partei für oder wider die von ihm geschaffenen Gestalten zu nehmen, weil er die Dinge gleichsam ihrer eignen Schwerkraft, die Menschen ihren eignen Anlagen und Neigungen, die Begriffe und Ideen der ihnen selbst innewohnenden Beweglichkeit überläßt, weil seine soziale Kritik selten verdammt, noch seltner lobt und fordert, sondern Probleme konstatiert, dies allerdings mit einer für jene wie für alle Zeiten außerordentlichen Kühnheit; und endlich gelangt bei Ibsen die Logik der Ereignisse unbeirrt zu ihren äußersten Konsequenzen, ohne nach dem Muster der Franzosen noch in zwölfter Stunde vor einer unsichtbaren, aber ihre Existenz deutlich bekundenden Grenze innezuhalten, ängstlich einzulenken. Man geht zumeist völlig in die Irre, wenn man, wie es kleine und große Geister getan haben, versucht, aus einzelnen Dramen Paragraphe eines politischen, sozialen

oder ethischen Programms oder Glaubensbekenntnisses herauszulesen, die Dichtungen einzeln zu dogmatisieren; denn wollte man dies ernstlich tun, so höbe die „Wildente" den „Volksfeind", die „Frau vom Meer" oder „Hedda Gabler" das „Puppenheim" auf, und zu einem geschlossenen Programm käme man erst recht nicht. Andrerseits gelangt natürlich in der Gesamtheit des Lebenswerks, aber nicht in dieser oder jener Gestalt dieses oder jenes Stückes die große, individualistisch und optimistisch orientierte Persönlichkeit ihres Schöpfers zu vollstem Ausdrucke, und „Volksfeind", „Solneß" sowie das ausdrücklich als Epilog bezeichnete Drama „Wenn wir Toten erwachen" sind, ohne Autobiographie zu geben, allerdings stark autobiographisch gefärbt. Das äußere Milieu für die Dramen von Ibsens dritter Periode gibt, wie schon erwähnt, ausnahmslos die norwegische Gesellschaft und zwar fast nur deren obere und mittlere Schichte her, und der Dichter läßt die Strahlenkegel seiner mächtigen Scheinwerfer seltner auf das öffentliche Leben („Bund der Jugend", „Volksfeind", „Rosmersholm"), viel häufiger auf die Familie, das Verhältnis der Geschlechter und der Generationen, vor allem aber und immer wieder auf das Individuum an und für sich und innerhalb der menschlichen Gemeinschaft fallen. Von einer höheren Warte gesehen sind die Stoffe seiner Dramen untereinander engstverwandt, ist ihr gesamtes Thema mit dem Hebbels (vgl. Vorlesung III) identisch: der weltgeschichtliche Prozeß, der Widerstreit kulturbewegender Ideen, veranschaulicht an den Individuen einer Übergangszeit; und hinter alle dem glüht der Goldgrund eines schon von Lessing geweissagten „dritten Reichs".

Die Literaturgeschichte läßt uns über die Vorfahren der Ibsenschen Gesellschaftsdramen nicht im Zweifel. Wenn seine Dichtung in ihrer ersten Periode unter den Einflüssen Oehlenschlägers, der isländischen saga und anderer nordischer Anregungen steht und dieser Bann auch noch auf die drei großen Ideendramen der Sechzigerjahre hinüberwirkt, so tritt sie dagegen vom „Bund der Jugend" an stofflich und formell in die Tradition der französischen Konversations- und Sittenstücke nach dem

Typus Scribes, Dumas' fils und Augiers[1]). Freilich nur um die Vorbilder sofort dermaßen in den Schatten zu stellen, daß Ibsen selbst späterhin an die Tatsache solcher Beeinflussung gar nicht glauben konnte und sich ausdrücklich dagegen verwahrte, speziell Dumas in bezug auf dramatische Form etwas zu verdanken — es sei denn, daß er an Dumas' Dramen gelernt habe, verschiedene recht derbe Fehler und Mißgriffe zu vermeiden, die jener sich nicht selten zuschulden kommen lasse. Tatsächlich hatte Ibsen während vieljähriger Regietätigkeit und dann im Ausland das ältere und neuere Gesellschaftsstück der Franzosen sehr genau kennen gelernt, und der Übergang von den romantischen und historischen zu den zeitgenössischen Stoffen, von dem mit Lyrik oder Satire übersättigten Stile der ersten Periode zu der streng geschlossenen Technik der späteren vollzog sich ganz gewiß unter französischem Einflusse; ja dieser, vielleicht verstärkt durch das Tendenzdrama der Jungdeutschen, für die sich Ibsen lebhaft interessierte, war es auch, der die von Anbeginn vorhandne sozialkritische Veranlagung des Dichters zu voller Entfaltung brachte, ihn anleitete, die Grenzen des auf der Bühne Darstellbaren oder wenigstens Diskutierbaren stetig zu erweitern, die durch die Vorkommnisse des Dramas nahegelegten und illustrierten Fragepunkte klar herauszuarbeiten und scharf zu formulieren, in Erfindung, Verknüpfung und Lösung der Handlung immer selbständiger und kühner zu werden, höchste dichterische und höchste theatralische Qualitäten trotz ihres scheinbaren Widerstreits in sich zu vereinigen und auszugleichen. Wie im XVIII. Jahrhundert sah sich das französische Drama abermals durch seinen germanischen Schüler überholt. So glänzend die Technik des Sittenstücks war, blieb sie doch alsbald weit hinter der sich stetig verfeinernden und verschärfenden Kunst Ibsens zurück: nichts mehr bei ihm von

[1]) In einem vergleichenden Schema französischer und dänisch-norwegischer Literatur notierte sich um 1870 der junge Georg Brandes: „Ibsens Angriffe auf das Bestehende entsprechen dem Realismus im französischen (Sitten-)Drama. Er ist ein Dumas auf nordischem Boden."

den unwahrscheinlichen Voraussetzungen der Dumas und Sardou, von ihren je nach Bedarf der Handlung aus einem Extrem ins andere umschlagenden Charakteren, von ihren groben Effektszenen, von der Einförmigkeit und Oberflächlichkeit ihres Personals, wenig oder nichts mehr von dem ihnen unentbehrlichen, durch die Autorität des Verfassers gestützten raisonneur; in jedem späteren Drama Ibsens bewegt sich der Ton des Dialogs weiter weg von den wohlgesetzten Perioden, der papiernen Eleganz der Kameliendame oder Fedoras und näher hin zu der mittlerweile von den Naturalisten in Mode gebrachten phonographischen Naturwahrheit, ohne dieselbe doch zu erreichen oder auch nur anzustreben. Bewunderungswürdig und in der Literaturgeschichte ohne Beispiel ist die Kunst, mit welcher Ibsen uns das Innere seiner Gestalten gleichsam ohne deren Zutun, ohne Monologe und ähnliche alterprobte Behelfe erschließt; ja wenn seine Menschen sich über sich selbst äußern, sind sie sogar — wie in der Wirklichkeit — zumeist in grobem Irrtum befangen, der nur für den Dichter und uns nicht besteht, darum nicht bestehen kann, weil jede, auch die unscheinbarste ihrer Handlungen, jedes, auch das beiläufigste ihrer Worte im Dienste einer unermüdlichen Charakteristik und zugleich unter der Kontrolle einer grandiosen Raum- und Zeit-Ökonomie steht, die es in den technisch vollendetsten Stücken (vom „Puppenheim" bis zur „Hedda Gabler") dem gewissenhaften Regisseur schlechterdings unmöglich macht, auch nur eine Szene, oft auch nur einen Satz zu streichen, sollen nicht Zusammenhang und Verständnis empfindlich gestört werden[1]). Raum für solche feinste Charakteristik schaffte sich Ibsen, indem er in den meisten Gesellschaftsdramen (nicht zwar in allen) den größten Teil der Handlung in die Vorgeschichte verlegte und unseren Augen nur die letzten Stadien eines Prozesses, die Agonie oder die Heilung des Kranken, die Liquidierung alter Schulden und Guthaben vorführt: so erneuerte er, anfangs vielleicht unbewußt, das sogen. analytische Drama

[1]) Und doch orakelte Karl Frenzel anläßlich der „Stützen der Gesellschaft", ohne rücksichtsloseste Anwendung des Rotstifts sei gar nicht an die Aufführung Ibsenscher Stücke zu denken.

der Griechen und Römer. Gesellt sich solche Kunst des Details zu lückenloser Motivierung und unbeugsamer Konsequenz völlig neuer Charaktere und Geschehnisse, so begreift man leicht, daß die Gesellschaftsdramen Ibsens, namentlich die eben eingegrenzten, Leser und Hörer vom ersten bis zum letzten Worte wie mit eiserner Faust festhalten, daß das Interesse niemals, auch nicht in den für mittlere Dramatiker so gefährlichen Schlußakten erlahmt: im Gegenteil, grade da bewährt der Magus im Norden mit einfachsten Mitteln die stärksten von seinen Künsten, grade da prüft er Herz und Nieren seiner Geschöpfe mit göttlicher Souveränität, grade da verleiht er, die aristotelischen „Erkennungen" erneuernd und vertiefend, bisweilen auch seinen Gestalten in Momenten höchsten Affektes klare Einsicht in ihre verworrenen Seelen, und je nach der zwingenden Logik seiner Dichtung zermalmt er sie zwischen den Rädern des Weltprozesses, erfüllt er sie mit wehrhaftem Optimismus, läßt sie in die kühle, reine Gletscherluft entsagender Erkenntnis aufsteigen, hebt sie gar mit feurigen Armen zum Himmel empor.

So gut wie im gesamten Schaffen des Dichters läßt sich auch innerhalb der durch volle 30 Jahre (1869—1899) sich hinziehenden Reihe der Gesellschaftsdramen der Weg einer folgerichtigen Entwicklung unschwer beobachten. Dem „Bund der Jugend", den „Stützen" mit ihrem verhältnismäßig engen Gesichtskreise, ihren Raisonneurs, ihrer nicht ganz überzeugenden Motivierung fehlt noch die absolute Gewalt über Stoff und Ideen, die volle Beherrschung einer soeben in ihren Grundzügen geschilderten Technik, welche das „Puppenheim", die „Gespenster", den „Volksfeind" und das Meisterstück der Meisterstücke, „Die Wildente", auszeichnet. Bis hierher herrscht in den Charakteren und Handlungen der Gesellschaftsdramen völlige Klarheit und Durchsichtigkeit, wir bewegen uns immerzu auf der beleuchteten Hemisphäre des Menschenlebens, die Personen der a potiori tendenzlosen Stücke bedeuten nichts als eben nur sich selbst, und das oberste Ziel bleibt immer, um Ibsens Wort noch einmal zu gebrauchen, Menschendarstellung. „Rosmersholm" aber bezeichnet in der Geschichte Ibsens einen

Wendepunkt. Wie alternde Genies häufig, verliert auch er allmählich die Kraft, den immer reicheren, vielfältigeren und unergründlicheren Inhalt seines Geistes in völlig adäquater Form poetisch nach außen zu projizieren oder, auf das Drama angewendet: das Gedankliche der Dichtung in realer, schlichte Wirklichkeit beanspruchender Handlung völlig rein aufgehen zu lassen. So haben „Rosmersholm“, „Die Frau vom Meere“, „Baumeister Solneß“, „Klein Eyolf“, „John Gabriel Borkman“ und der Epilog[1]) für ihn und für uns ähnliche Geltung und Bedeutsamkeit wie Goethes zweiter Faust, Grillparzers Libussa und Bruderzwist. Aber obwohl in diesen symbolischen Gesellschaftsdramen die Gestalten wie wir Menschen alle aus Begreiflichem und Unbegreiflichem wunderbar gemischt sind, büßen sie nichts an Lebenswahrheit und Glaubwürdigkeit ein; der vom Dichter verlangten und geübten „unbewußten Symbolik“ dienen sie insoferne, als sie in einzelnen Fällen ganz offenkundig nicht nur sich selbst, sondern auch andres „bedeuten“: Gewalten und Begriffe des Kulturprozesses, Kräfte und Eigenschaften der Seele und des Alls, und wie die Menschen dieser Dichtungen können auch Landschaften, Handlungen, Objekte (wie schon in der „Wildente“), ja Redensarten und Worte neben charakterisierender auch symbolische Geltung empfangen. Mögen auch gegen Ende des Jahrhunderts die Nebel der Symbolik immer tiefer, immer dichter auf Ibsens Dramen sich herabsenken, mag sich die Sphäre seiner Dichtung zur gesamten Kulturwelt, ja zur Endlosigkeit des Kosmos erweitern, unbeirrt hält gleichwohl der Meister die Herrschaft über seine Kreaturen fest, nach wie vor behauptet sich sogar in den Bekenntnisdichtungen „Baumeister Solneß“ und „Wenn wir Toten erwachen“ seine hohe Objektivität, und mit gleicher Gewalt und Sicherheit gräbt die Hand des Greises wie die des vollkräftigen Mannes ihre „symbolische Runenschrift“ in den Marmor der Worte.

[1]) Die chronologisch mitten in diese Gruppe fallende „Hedda Gabler“ erscheint der Auffassung und dem Stil nach als Nachzüglerin der vorangehenden Periode.

So weit sich der Weg erstreckt, der Ibsens Dichtung vom „Catilina“ bis zu ihrem Schwanenlied geführt hat, dennoch fehlt es den einzelnen Werken nicht an durchlaufenden roten Fäden. Daß der Gegensatz zwischen Kraft und Verlangen, Wollen und Möglichkeit, von Ibsen immer aufs neue dramatisch erörtert, schon den „Catilina“ beherrscht, hat der Dichter selbst bemerkt und hervorgehoben. Überhaupt offenbart sich die Einheit des Ibsenschen Lebenswerkes nicht nur, wie natürlich, in der erhabenen Einzigkeit seines Schöpfers, sondern auch ganz äußerlich in stetig erneuter Formulierung einer relativ geringen Zahl von Problemen, in der Variierung bestimmter Charaktermöglichkeiten und in der Wiederkehr von gewissen Gruppierungen, Behelfen der Handlung, technischen Kunstgriffen: so gleichen sich Ibsens geistige Kinder „wie Schwestern zwar, doch keine ganz den andern“.

In Ibsen gipfelt das moderne Drama, in ihm die moderne Dichtung. Kein Gebildeter, dem er nicht zum Erlebnis geworden wäre, keine europäische Literatur, die sein Beispiel nicht geläutert und vertieft hätte; wiewohl wir seinen Wert noch ebensowenig voll ermessen können wie unsre Ureltern den Goethes. Die Weiterentwicklung der Kultur wird den deutlichsten Kommentar seiner Dichtung schreiben, und kein Einsichtiger bezweifelt heute, daß nach der Weissagung J. V. Widmanns „dieser Eine, der das neunzehnte Jahrhundert mit seinem Geiste erfüllte wie kein anderer gleich ihm, auch der strahlendste Stern des zwanzigsten bleiben wird“.[1])

---

[1]) Ganz andrer Ansicht ist freilich Max Nordau, in dessen „Entartung“ (1893) 2:286 gegen Ende einer langen, mit aller möglichen Gelehrsamkeit beschwerten Untersuchung des „Ibsenismus“ gedruckt steht: „Die einzige Einheit, die ich in Ibsen entdecken kann, ist die seiner Verdrehtheit. Worin er sich wirklich immer gleich geblieben ist, das ist seine vollständige Unfähigkeit, einen einzigen Gedanken deutlich zu denken, ein einziges der Schlagworte, die er seinen Stücken hie und da aufpinselt, zu begreifen, aus einem einzigen Vordersatz die richtige Folgerung abzuleiten. Und diesen bösartigen, gesellschaftsfeindlichen, allerdings bühnentechnisch hochbegabten Faselhans (!) hat man sich unterstanden, als den großen Weltdichter des

Die Entwicklung Björnstjerne **Björnsons** (geb. 1832), der Jahrzehnte hindurch in seiner Heimat wie im Auslande als ebenbürtiger Waffenbruder Ibsens gegolten und jedenfalls starken Einfluß ausgeübt hat, bietet viele Parallelen zu der seines größeren Zeitgenossen. Auch er machte seine Dramaturgenlehrzeit durch und auch erst in Bergen, dann in Kristiania, auch er lebte lange im Auslande, um endlich heimzukehren, auch seine dramatische Dichtung, die übrigens seiner Lyrik und Epik kaum die Wage hält, ging von nordischer Romantik und der Diktion Oehlenschlägers und der Saga zum Gesellschaftsdrama und hier wiederum von rein realer zu symbolischer Handlung über. Den lakonischen Stil hat er sogar etwas früher als Ibsen auf nordische Stoffe angewendet (in dem Einakter „Zwischen den Schlachten" 1857, der auf das Repertoire der „Meininger" geriet) und ferner den „Thronwerbern" durch die Trilogie „Sigurd der Böse" (1862), den „Stützen der Gesellschaft" durch das bühnengerechte und bühnenwirksame „Fallissement" (1874), welches selber wieder von einem Motiv des „Bund der Jugend" angeregt ist, vorgearbeitet. Von hier an aber bleibt er künstlerisch wie gedanklich immer weiter hinter Ibsen zurück, zu dem er übrigens als Persönlichkeit in denkbar schärfstem Gegensatze steht. Hinreißender Volksredner, geborener Parteiführer, für verschiedenste, nicht immer glatt vereinbare nationale und demokratische Ideale begeistert und begeisternd, leistet er auf Ibsens objektive Art gern Verzicht und trägt den heißen Atem seiner enthusiastischen Agitation in eine Reihe von technisch zuletzt ziemlich verwahrlosten, bisweilen bedenklich an das „Schlüsselstück" (vgl. Vorlesung IV) anstreifenden, großes, doch meist nur momentanes Aufsehen erregenden Dramen, deren schmetternde Fanfaren die gedämpfte Weise Ibsens im Norden wenigstens längere Zeit

ausgehenden Jahrhunderts auf den Schild heben zu wollen." Die Literaturgeschichte muß diese Äußerungen des angesehenen und vielgelesenen Journalisten zu Protokoll nehmen; wer vermöchte die Geschichte des Klassizismus zu schreiben, ohne den Namen Nicolais zu nennen?

hindurch übertönten. Wenn Ibsen die Frauenfrage, die Gegensätze zwischen Konservativ und Radikal, zwischen Wahrheit und Täuschung, zwischen Individualismus und Sozialismus mit konstatierender Kritik und höchster Unparteilichkeit zu poetischer Darstellung bringt, so ist dagegen der Dramatiker Björnson als unentwegter Frauenrechtler, überzeugter Republikaner, Nationalist, Fanatiker der Wahrheit stets auf den Barrikaden der Poesie zu finden: das bekunden außer den genannten die Dramen „Hinke-Hulda“ (1858), „König Sverre“ (1861), „Maria Stuart in Schottland“ (1864), „Die Neuvermählten“ (1865), „Sigurd Kreuzfahrer“ (1872), „Der Redakteur“ (1875), „Der König“ (1877), „Leonarda“ und „Das neue System“ (1879), Björnsons Seitenstück zum „Puppenheim“: „Ein Handschuh“ (1883), dann das berühmteste von allen „Über unsere Kraft“ (1883, 1895[1]), „Geographie und Liebe“ (1885, schwächlich), das politische Sensationsstück „Paul Lange und Tora Parsberg“ (1898), „Laboremus“ (1901), „Auf Storhove“ (1903), „Dagny“ (1904).

Zum Wesen des Parteimanns gehören Gegner, und an solchen hat es Björnson auch auf literarischem Gebiete nicht gefehlt. Der begabteste unter den jüngeren Dramatikern Norwegens, Gunnar Heiberg (geb. 1857), zog in „König Midas“ (1888) gegen den Wahrheitsfanatismus im allgemeinen und gegen den bewunderten Nationaldichter im besonderen sehr persönlich zu Felde und ließ dieser ersten dramatischen Kühnheit mehrere andere folgen, während Johan Bojer (geb. 1872) in „Theodora“ (1902) die Tragödie des von Björnson und seinen Gesinnungsgenossen aufgezüchteten „freien“ Weibes schrieb. — Die großen Erzähler Norwegens, Alexander Lange Kielland (1849 bis 1906), Arne Garborg (geb. 1851), Knut Hamsun (geb. 1860) haben sich, jeder in seiner Weise und alle doch im Banne

[1]) Der erste Teil (Auff. Stockholm 1886, deutsch Berliner Theater 24. März 1900) gibt die Tragödie des religiösen, der zweite (deutsche Auff. Stuttgarter Hofth. 3. Nov. 1900) die des sozialen Titanismus.

Ibsens, im Drama versucht: der erstgenannte mit Lustspielen, deren eins 1890 auf der Berliner „Freien Bühne" gespielt wurde, und einer Dramatisierung seines Romans „Garman und Worse" (mit Edvard Brandes), Garborg mit dem mächtigen, das Problem des „Brand" wieder aufnehmenden „Lehrer" (1896, deutsch als „Paulus"), der rücksichtslose Psychopatholog Hamsun mit dem erschütternden Gelehrten- und Ehedrama „An des Reiches Pforten". Björn Björnson, der Sohn Björnstjernes, verrät in „Johanna" bereits den Einfluß des deutschen Naturalismus.

Die Bluts- und Sprachverwandtschaft zwischen Norwegern und Dänen bekundet sich, wie seit jeher, so auch im letzten Menschenalter auf literarischem und theatralischem Gebiete. Ibsens Werke sind zum allergrößten Teile in Dänemark verlegt, seine Stücke auf dem künstlerisch sehr bedeutenden „Königlichen Theater" in Kopenhagen, der eigentlichen Ibsenbühne des Nordens, musterhaft dargestellt[1]) und seine Ideen durch niemanden geistreicher und wirksamer popularisiert worden als durch den Dänen Georg Brandes (geb. 1842), der, vornehmlich durch Taine und Mill beeinflußt, es zu seiner Lebensaufgabe gemacht hat, den germanischen Norden in den europäischen Austausch geistiger Güter einzufügen, und dabei allmählich zu einem Vermittler und Anreger des ganzen Weltteils geworden ist. Trotz solch weiten Horizonts, trotz engster Verbindung mit dem Norwegen Ibsens und Björnsons, trotz der Einbürgerung des naturalistischen Dramas durch Brandes' Bruder Edvard (geb. 1847) bietet die bodenständige dänische Produktion weder in des vielseitigen Holger Drachmann (geb. 1846) anmutigen symbolfreien Märchenspielen (seit 1885), die nach Deutschland herüberwirkten, noch in den Komödien von Emma Gad (geb. 1852) und Otto Benzon (geb. 1856, „Sportsmänner" 1891 u. a.), den feinpsychologischen Schauspielen Sven Langes (geb. 1868) und den Grotesken Gustav Wieds (geb. 1858), des dänischen Courteline, etwas dem

[1]) Bis 1903 dreizehn Stücke 363 mal.

großen norwegischen Drama einigermaßen Ebenbürtiges. Der Offizier Stellem Nye und Johan Skjoldborg, vielversprechende Debütanten allerjüngster Zeit, lassen viele Möglichkeiten offen.

Unter den neueren schwedischen Dramatikern[1]) behauptet nun schon ein Menschenalter August Strindberg (geb. 1849) den Vorrang. Mit überraschender Fruchtbarkeit auf allerverschiedensten Gebieten ausgestattet, kehrt er doch seit seinen frühesten literarischen Anfängen immer wieder zur Kunstform des Dramas zurück und macht mit Vorliebe dieses zum Gefäß seiner ständig wechselnden, vulkanisch unberechenbaren, gleichsam feuerflüssigen Anschauungen und Forderungen; nimmermüde von Glauben zu Glauben, von Partei zu Partei, von Kunstlehre zu Kunstlehre strebend, hat auch er seinen Tag von Damaskus erlebt. Etwa 40 Dramen bezeichnen den Zickzackkurs dieses unsteten Geistes. Der Ruf der älteren, um 1870 und 1880 entstandenen Stücke, unter denen „Meister Olof" (1872) hervorragt, drang nicht über Schweden hinaus; europäischen Klang gab Strindberg seinem Namen erst Ende der Achtzigerjahre, als er, durch Antoines Ideen (vgl. Vorlesung VI) angeregt, dem Norden die Heilsbotschaft des Naturalismus, um den sich weder Ibsen noch Björnson viel bekümmert hatten, verkündete und gleichzeitig in 4 mehr- und 11 einaktigen Dramen verwirklichte. Am konsequentesten führte er das naturalistische Programm in einigen Einaktern durch: möglichste Photo- und Phonographie der Wirklichkeit, mindestens einer vermeintlichen, ganz geringes Personal, komplizierte Charaktere, Befehdung der geltenden Ästhetik und Moral, überreiche Motivierung, keine Monologe. Gleichzeitig agitierte Strindberg eifrig für eine ganz intime Bühne mit seitlicher Beleuchtung in gleicher Höhe mit dem Parkette, völlige Verdunkelung des Zuschauerraums, ungeschminkte Schauspieler, äußerst sorgfältige Dekoration und Vermeidung

[1]) Wir nennen als Vertreter der Richtungen Scribes, Dumas', Ibsens, des Symbolismus Frans Hedberg (geb. 1828), bzw. Knut Michaelson (geb. 1841), Alfhild Agrell (geb. 1849), Tor Hedberg (geb. 1862).

des Wechsels derselben, im großen und ganzen also für die Bühnenkunst des Théâtre libre; und auch stofflich stehen die Sturm- und Drangdramen Strindbergs dem französischen Naturalismus nahe, es sei denn, daß ihnen die fanatische Frauenfeindschaft ihres Verfassers, eine nur im Norden ganz verständliche Reaktion auf Ibsens „Puppenheim“ und Björnsons intoleranten Frauenkultus, eine ganz persönliche Note gibt, wie denn Strindberg überhaupt sich nie zur gleichgiltigen Objektivität der theoretischen Naturalisten, zur olympischen Ibsens zu erheben vermocht hat. Noch weniger als Björnson weiß er in sich den Agitator vom Dichter zu trennen, und mit wahrhaft dämonischem Hasse stellt er in jener Zeit immer aufs neue sittlich und intellektuell minderwertige Frauen dar, die er als typisch aufgefaßt wissen will: so ist das Weib! — eine Auffassung, der es an Sensation und Widerspruch nicht fehlen konnte und die sich am erbarmungslosesten und eindringlichsten in den Trauerspielen „Der Vater“ (1887) und „Fräulein Julie“ (1888[1]) zeigt. Von 1892 an ruht Strindbergs gesamte Dichtung fünf Jahre hindurch, in den nächsten fünf Jahren entstehen nicht weniger als 18 Dramen von meist religiöser Grundstimmung, darunter ein gigantischer, mehrere Jahrhunderte schwedischer Geschichte umspannender Zyklus, in dem sich die große Begabung des Dichters trotz des ihm ganz und gar nicht „liegenden“ Stoffes selten verleugnet, und eine Reihe von Märchen- und Traumspielen. Wie man sieht, ist der alte Naturalismus völlig (ob auf immer?) ad acta gelegt, an seine Stelle tritt in den historischen Stücken ein an Ibsens „Kronprätendenten“ mahnender lakonischer Saga-Stil, in den meisten andern schrankenloses Walten der Phantasie, ohne andere Logik als die des Traumes, worin man immer noch ein letztes Endchen Naturalismus erblicken mag: „Alles kann geschehen, alles ist möglich und wahrscheinlich. Zeit und Raum existieren nicht; auf einem unbedeutenden Wirklichkeitsgrunde spinnt die Einbildung weiter und webt neue Muster: eine Mischung von Erinnerungen, Erlebnissen, freien Einfällen, Ungereimtheiten und

[1]) Auff. 1889 Kopenhagen, dann Théâtre libre.

Improvisationen, die Personen teilen sich, verdoppeln sich, doublieren sich, verdunsten, verdichten sich, zerfließen, sammeln sich. Aber ein Bewußtsein steht über allen, das ist das des Träumers" (das heißt also des Dichters, beziehungsweise Zuhörers), „für ihn gibt es keine Geheimnisse, keine Inkonsequenz, keine Skrupel, kein Gesetz, er richtet nicht, spricht nicht frei, referiert nur; und wie der Traum meist schmerzlich ist, weniger oft freudig, geht ein Ton von Wehmut und Mitleid mit allem Lebenden durch die schwindelnde Erzählung." Sicher hat auf so seltsame und kühne Kunstübung, die den Verfasser von „Fräulein Julie" von den „banalen Zufälligkeiten des täglichen Daseins" weit abführt, Gerhart Hauptmanns „Hannele" (vgl. Vorlesung X), später nachweislich auch Maeterlinck (vgl. Vorlesung VIII) eingewirkt. Am 19. November 1900 wurde der erste Teil des traumhaften Trauerspiels „Nach Damaskus" (1897) auf dem kgl. dramatischen Theater zu Stockholm mittels einer vom Dichter selbst konstruierten Bühne[1]) aufgeführt.

Einen flüchtigen Blick noch auf die Niederlande, deren dramatische Dichtung seit einer frühen, leider kurzen Renaissance-Blüte um 1600 so gut wie nichts Originelles und über die Sprachgrenze Hinauswirkendes hervorgebracht hat, deren Bühnen nicht nur literarisch, sondern auch was Leitung und Schauspieler betrifft, zumeist von Deutschland und Frankreich abhingen und abhängen; daran haben die obligaten Phasen: Aufklärung, Klassizismus, Romantik, Scribe-Schule, Jong-Holland, Sittenstück à la Dumas nichts geändert. Selbst das in Holland ziemlich populäre Tendenzlustspiel „Fürstenschule" des unter dem Pseudonym Multatuli weitberühmten Edward Douwes Dekker (1820—1887) hat geringen literarischen Wert und für das Ausland bloß um des Verfassers willen Interesse. Erst die allerjüngste Vergangenheit hat in Hermann Heijermans jun. (geb. 1864) ein sehr kräftiges und vielversprechendes Talent hervor-

[1]) Vgl. Emil Schering in August Strindbergs „Schriften", Abt. I, Bd. 9, S. 215 ff.

gebracht, das mit den Mitteln des radikalen Naturalismus und ersichtlich unter deutschem Einflusse in einem Judenstück „Ghetto" (1898) und dem ebenso düstern Fischerdrama „Hoffnung auf Segen" (1900), einem übrigens ganz selbständigen Seitenstück zu den „Webern", wirksame Tendenzdramen geschaffen hat; grausame Konsequenz naturalistischer Darstellung beherrscht auch das friesische Bild „Ora et labora"[1]). Als Widerlage gleichsam gegen so herbe Sozialkritik erscheinen die Historien „Die Brüder" (1894, in episch-dramatischer Mischform) und „Lioba" (1894) des dekadenten Lyrikers Fredrik van Eeden (geb. 1860); hier wäre indes jede Charakteristik verfrüht.

[1]) Heijermans' übrige Dramen sind: „Das siebente Gebot" (1899), „Der Panzer" (1901), „Kettenglieder" (1903), „Allerseelen") (1906). — „Hoffnung auf Segen" Auff. deutsch 24. Apr. 1901 in Hamburg durch eine Wandertruppe, dann vom Deutschen Theater übernommen.

Achte Vorlesung

In den beiden letzten Vorlesungen überblickten wir das moderne Drama Frankreichs und Spaniens, Ost- und Nordeuropas, eine Gruppierung, die minder willkürlich ist, als es der oberflächlichen Betrachtung scheinen möchte. Denn in all diesen Literaturen walten, bisher wenigstens, die in unsrer sechsten Vorlesung ausführlich erörterte Richtung des Naturalismus oder ihm mehr minder verwandte Geistesströmungen vor; vorläufig sind diese Literaturen a potiori naturalistisch. Jene, von denen sich dies nicht behaupten läßt, deren hervorstechende Merkmale, deren charakteristische Persönlichkeiten und Dramen vielmehr dem Naturalismus fernab liegen oder feindlich gegenüberstehen, werden die heutige Vorlesung beschäftigen, die uns indessen zunächst auf einen von diesen Untersuchungen bereits betretenen Boden zurückführen muß.

Denn in demselben Lande und derselben Zeit, die den Naturalismus erzeugen, im Frankreich Napoleons III., organisiert sich nach 1850 die Dichterschule der sogenannten „Parnassiens", deren Traditionen gleich denen des Naturalismus weit zurückgehen, auf V. Hugo, Musset und andere; sie richtet ihr Absehen zunächst auf tendenz- und leidenschaftslose Lyrik, auf höchst verfeinerte Vers- und Wortkunst und huldigt dem Grundsatze „l'art pour l'art" („die Kunst um ihrer selbst willen", also nicht im Dienste irgendwelcher Tendenz). Die kennzeichnenden und wertvollsten Leistungen dieser Schule liegen auf dem Gebiete der Lyrik, und fast ausschließlich Lyriker ist auch der interessanteste und einflußreichste Poet dieses Kreises, Charles Baudelaire (1821—1867), dessen Hauptwerk „Blumen der Sünde" im selben Jahre (1857; ein zweiter Teil 1861) wie das älteste

Werk des Naturalismus, Flauberts „Madame Bovary“, erschien. Wenngleich die „Parnassiens“ im ganzen genommen auffallende geistige Verwandtschaft mit der Münchener Dichterschule bekunden, so dürfte es doch schwer halten, im Kreise der Geibel und Lingg ein Seitenstück zu Baudelaire, diesem gesteigerten Lenau, zu finden, dessen wundervoll musikalische Sprache allerdings in ihrer kränklichen Schönheit an die Formkunst Heinrich Leutholds erinnert; übrigens steht Baudelaire auch unter seinen eigenen Landsleuten zunächst ganz isoliert. Das von seinen mit Stimmung gesättigten und übersättigten Gedichten bevorzugte Gebiet liegt auf der Nachtseite der Menschenseele: Qual des Daseins und Sehnsucht nach uferlosem Glück, schmerzliche Wollust und lüsterne Grausamkeit, satanischer Haß gegen die Weltordnung und unermüdliches Wühlen in den Abgründen des eigenen Ich, dazu eine scharfe, aber eigentümlich nervöse, vornehmlich mit Tast- und Geruchsinn arbeitende Beobachtung der Körperwelt, endlich und jedenorts, alle anderen Vorstellungen und Gedanken überragend und zurückdrängend, das Bild und die Idee des Todes. So ist Baudelaires Lyrik der älteste bewußte dichterische Ausdruck großstädtischer Dekadenz (vgl. Vorlesung V), die dann während der ersten Jahrzehnte der dritten Republik in Paul Verlaine (1844 bis 1896) einen noch kühneren und stimmkräftigeren Herold findet. Bei diesem unglücklichen Lothringer sucht die Verzweiflung des Sünders zuletzt den rettenden Ausweg in religiöse Mystik, unter deren schirmendes Dach gleichzeitig manch verlorener Sohn von den Trebern des äußersten Naturalismus flüchtete: so der Romancier J. K. Huysmans nach seiner öffentlichen Absage (1887) an Zola, welch letzterer übrigens selbst dem Symbolismus ziemlich nahe kam. Der Literaturgeschichte erscheint Verlaine als Bindeglied zwischen den Parnassiern und einer neuen, zu Mitte der Achtzigerjahre begründeten, wiederum fast nur die Lyrik pflegenden Schule, der symbolistischen[1]), welche

[1]) Das seither so viel gebrauchte und mißbrauchte Wort dürfte von Jean Moréas, einem französierten Griechen, um 1885 geprägt und in Umlauf gesetzt worden sein; aber auch Verlaine beanspruchte

Traditionen Baudelaires und Verlaines, Wagners, des alternden Ibsen und vieler andrer in einem geistreichen, immerhin aber sehr wunderlichen Programm vereinigt. Man wäre gegen den französischen Symbolismus nicht ganz gerecht, wenn man ihn einzig nach seinen auffälligsten und meistgenannten Vertretern beurteilen wollte. Die französische Literatur verdankt ihm z. B. die Auffrischung ihrer im Laufe der Jahrhunderte ganz erstarrten Metrik, besitzt in ihm ein wirksames Gegengift wider den Ultranaturalismus, der das metaphysische Bedürfnis der Kulturwelt völlig unbefriedigt ließ; hinwiederum kann man nicht leugnen, daß ein Großteil der symbolistischen Produktion, mag er nun raffinierter Berechnung oder ehrlicher Narrheit entspringen, von künstlerischen wie von anderen Standpunkten schlechterdings verwerflich ist. Wo bei symbolistischer Lyrik von Stoff überhaupt die Rede sein kann, liegt er in dem von Baudelaire abgesteckten Bereich; häufig aber entartet der neuen Schule die von den Parnassiern und von Verlaine überlieferte Stimmungspoesie zu einer bloßen Nebeneinanderstellung stimmungsvoller Situationen, Bilder, Vorstellungen, ja zu einer unwillkürlich oder willkürlich pathologischen Aneinanderreihung tönender Worte. Die grenzenlose Anmaßung dieser Poeten macht ihre Schöpfungen nicht sympathischer.

Theoretisch und praktisch ist der Symbolismus, von wenigen Berührungspunkten abgesehen, das genaue Widerspiel des Naturalismus. Dieser sucht und findet sein Material in der Unendlichkeit der Umwelt (vor allem der gegenwärtigen), jener zunächst in der Unendlichkeit der Seele des Dichters und, da sich diese doch nur zu häufig als endlich erweist, in Mythe, Sage und Märchen, in religiöser und andrer Mystik, etwa auch in der idealen Ferne der mit buntem Kostüm lockenden Geschichte.

---

die Autorschaft. Etwa gleichzeitig taucht auch die Bezeichnung „décadents“ auf, eine herbe Verurteilung (vgl. Vorl. V) oder Verspottung jener neuesten Ästheten und Poeten, die dann mit Geusenübermut sich selber dieses Hohnwort beilegten. — Als wichtigste Zeitschriften der Symbolisten oder Dekadenten sind Mercure de France, Ermitage und Revue Blanche zu nennen.

Was dem Naturalismus exakte Beobachtung, Notiz, Information, das sind seinem Widerpart Träume und Halluzinationen. Dort waltet das logisch-männliche, hier das phantastisch-weibliche Element der Dichtung vor. Den Naturalismus drängen die von ihm bevorzugten Stoffe (gegen sein innerstes Wesen) zu sozialem Mitleid, zu politischer Tendenz und Aktualität, zu materialistischer Weltanschauung, während der durch und durch egoistische Symbolismus seine Teilnahme auf die Verzweiflung des dekadenten Symbolisten selber beschränkt oder diesen zu Nietzsches Übermenschlichkeit hinaufschraubt, am liebsten aber sich in artistischem Phäakentum oder durch Verzückungen des Glaubens von allen Zeit- und Streitfragen absperrt. Daß in solchem Kontrast der Denk- und Handlungsweisen uralte Gegensätze des menschlichen Kulturprozesses wieder aufleben, daß insbesondre der Symbolismus unverkennbar die Züge der Romantik, seiner Ahnfrau, trägt, ist verhältnismäßig spät bemerkt worden.

Wenn der Naturalismus sich zuerst auf dem Gebiete der Erzählung und des Dramas zu verwirklichen suchte, so beschränkte sich ebenso selbstverständlich die symbolistische Richtung anfangs ausschließlich auf das lyrische Gedicht. Ihr das Drama zu erschließen, zunächst durch das Buch und dann durch die Bühne, blieb Frankreichs Nachbarlande Belgien vorbehalten, dessen Literatur mit der französischen stets in engster Fühlung, übrigens auf dramatischem Gebiete (wenn man etwa von dem erfolgreichen Possendichter Hennequin absieht) bisher ganz belanglos geblieben war. 1883 fand die Pariser symbolistische Schilderhebung ihren Widerhall in Brüssel, wo sich mehrere, meist jugendliche Künstler zur Begründung der Zeitschrift „La jeune Belgique“ vereinigten, und aus diesem jungbelgischen Kreise ging der Begründer des symbolistischen Dramas Maurice Maeterlinck[1]) hervor. Er führte sich 1889 mit höchst symbolistischer Lyrik und gleichzeitig mit einer großes Aufsehen er-

[1]) Geb. 1862 in Gent, anfangs Advokat daselbst, lebt seit 1896 in Paris.

regenden dramatischen Dichtung „Die Prinzessin Maleine“ ein, an die sich dann „Der ungebetene Gast“ und die großartigen „Blinden“ (1890), „Die sieben Prinzessinnen“ (1891), „Pelléas und Melisande“ (1892), „Alladine und Palomides“, „Daheim“, „Der Tod des Tintagiles“ (1894), „Aglavaine und Sélysette“ (1896), „Monna Vanna“ (1. Auff. im Oeuvre 17. Mai 1902), „Joyzelle“ (Gymnase, 20. Mai 1903) und „Das Wunder des heiligen Antonius“ (1905) schlossen[1]). Man mag sich zu Maeterlinck stellen wie man will (und er hat ebenso begeisterte Anhänger wie erbitterte Gegner gefunden), aber daß seine Dichtungen, namentlich die vor 1900 fallenden, zu den originellsten und bezeichnendsten der Jahrhundertwende gehören, dürfte allseits zugegeben werden. So und nicht anders mußte das dem Treibhausboden des französischen Symbolismus entsprießende Drama aussehen: unzulänglich oder gar nicht motivierte Begebenheiten in märchenhaften Landen und Zeiten oder auch wieder in einer völlig unwirklichen und launisch stilisierten Gegenwart, völlige Ausschaltung des Willens, ein kindlich oder kindisch oder pathologisch stammelnder Dialog, Gestalten, so durchaus verschwimmend und flächenhaft, wie die dem Kessel Shakespearescher Hexen entsteigenden blutigen Kinder und gekrönten Könige mit „zweifachen Bällen und dreifältigen Sceptern“; arme passive Wesen, mit denen Liebe und Haß ein grausameres Spiel treiben als weiland das Schicksal der Werner und Müllner mit seinen Opfern, sind sie hundertfach prädestinierter als die Helden Wagners und haben nichts zu tun als rührend zu leiden[2]).

---

[1]) „Ariane und Blaubart“ und „Schwester Beatrice“ (1901) sind als Unterlage musikalischer Komposition geschrieben. — Deutsche Uraufführung der „Monna Vanna“ 27. Sept. 1902 im Münchener Schauspielhaus und Breslauer Lobetheater.

[2]) Maeterlinck selbst: „Es ist nicht widersinnig, das Dasein so aufzufassen. Am Ende ist diese Auffassung ja heute, trotz unseres heißesten Bemühens, die Grundlage unserer menschlichen Wahrheit und wird es noch lange bleiben. . . Wer diese unermeßliche, vergebliche Schwachheit schildert, der kommt der letzten Grundwahrheit

Wie auf Baudelaires Lyrik lasten Tod und Todesfurcht auf all den Fürsten und Prinzessinnen, Rittern und Edelfrauen, Vätern und Kindern, Blinden und Wahnsinnigen, und sie alle bewegen sich steif wie Miniaturen des Mittelalters oder Marionetten der Neuzeit hinter einem Schleier, der aus den atembeklemmenden Nebeln Niederlands gewoben scheint. Burgkorridore, „so lang, daß ihre letzten Wölbungen sich wie in einen dunstigen Horizont verlieren", nächtliche Wälder, Verließe mit schweren Eisenpforten, der von unsichtbarem Verhängnis bedrohte friedliche Familientisch, das sind Szenerien, die Maeterlincks Muse ebenso regelmäßig aufsucht, wie die Typen des willenlosen Liebespaares, des treuen Freundes, der aufopfernden Geschwister, des mit irgend einer Kardinalzahl multiplizierten Klageweibs oder Leichenbitters. So gibt das älteste Maeterlincksche Schaffen gleichsam ein Negativ des gleichzeitigen Naturalismus, dessen Nähe sich indes in der Bevorzugung des Abnormalen und Grausigen, in der psychologischen Kleinmalerei verrät; es löst das Drama und die Dichtung überhaupt in ihre vorgeschichtlichen Elemente auf, beschreitet mit nachtwandlerischer Verwegenheit den schmalen Grat, der das Erhabne von dem Lächerlichen scheidet, fordert die Parodie geradezu heraus, versagt sich schlechterdings szenischer Belebung, so oft man dieselbe auch versucht hat, und die unbestreitbare Originalität des Stils, die voll ausgeschöpfte Lyrik einzelner Stimmungen, die elementaren Wirkungen gewaltsamster Mittel vermögen nicht darüber hinwegzutäuschen, daß Maeterlinck

---

unseres Lebens am nächsten; und wenn er die Personen, die er diesem feindlichen Nichts überantwortet, ein paar anmutige und liebevolle Gebärden machen, ein paar Worte der Sanftmut, des zagen Hoffens, des Mitleids und der Liebe sprechen läßt, so hat er alles getan, was man als Mensch tun kann, wenn man das Dasein bis an die Grenzen dieser großen und unbeweglichen Wahrheit verfolgt, die Lebensmut und Lebenswillen erstarren läßt." — Mit der tötlich langweiligen „Aglavaine" beginnt Maeterlinck bewußt eine neue, optimistischere Periode.

manche der wirksamsten, ergreifendsten Situationen den Dramen Shakespeares entlehnt[1]), und daß die eigene Erfindung sich auf ganz wenige, ständig wiederkehrende Motive reduziert: wobei übrigens völlig unentschieden bleibt, ob künstlerische Überzeugung und inneres Bedürfnis oder kühle Berechnung des Dichters Hand geführt. Etwa von 1892 an gewinnt die Dichtung Maeterlincks, indem sie nach dem Vorgange englischer Dichter und Maler (der schon erwähnten „Präraffaeliten") aus dem reichen Born keltischer Sage schöpft, etwas mehr Erdschwere, etwas mehr Fleisch und Blut; nun faßt der „zweite Shakespeare", wie ihn — wunderlich genug — der Naturalist Mirbeau genannt hat, festen Fuß auf den Theatern und hat mit dem sehr überschätzten Effektstück „Monna Vanna", das entschieden mehr von Sardou als von Shakespeare oder Ibsen geerbt hat und sich nur durch schöne Lyrismen, eingelegte Arien gleichsam oder Duette, über das Durchschnittsniveau erhebt, einen kurzen aber europäischen Erfolg. Daß der Symbolismus Maeterlincks gleich dem Verlaines und anderer zuletzt in religiöse Mystik ausgemündet ist, kann nicht befremden; doch möchte jeder Schluß auf die zukünftige Entwicklung des hochbegabten Wallonen verfrüht sein, und seine Laufbahn kann ihn noch ebensowohl zu dem schläfrig betäubenden Zauber seiner serres chaudes zurück wie zum literarisch aufgeputzten Sensationsstück nach Art der „Monna Vanna" oder hoffentlich zu neuen höheren Kunstformen führen. Seine Wirkung auf heimische und ausländische Literatur ist sehr beträchtlich (vgl. Vorl. VI, VII). Von engeren Landsleuten steht ihm Charles van Lerberghe ganz besonders nahe, dessen Schauerstück „Auf der Fährte"[2]) noch vor Maeterlincks

[1]) So auch noch in der „Joyzelle", wo Maeterlinck den „Sturm" nicht etwa selbständig fortsetzt wie Renan (vgl. Vorl. VI), sondern gewissermaßen wiederholt. Später finden wir den Dichter bisweilen auffällig tief an Robert Browning verschuldet.

[2]) 1889 in der Zeitschrift „Wallonie", der „Ungebetene" ebenda 1890. Maeterlincks „Blinde" sind Lerberghe gewidmet.

„Ungebetenem Gast“ mit ähnlich elementaren Mitteln die Schrecken des herannahenden Todes dramatisch zu verkörpern suchte, während in „Pan“ (1906, Auff. am Pariser Oeuvre) antike Sinnenfreude und Diesseitigkeit sich mit den modernen Kulturgewalten auseinandersetzten. Unter den französischen Symbolisten des Dramas erblickt wenigstens der Ausländer zurzeit noch keine schärfer ausgeprägte Physiognomie; Henry Bataille (geb. 1872) ist vom phantastischen zum landläufigen Liebes- und Gesellschaftsdrama übergegangen und hat hier große Erfolge zu verzeichnen, noch allerjüngst mit dem im Stil Donnays gehaltenen „Hanswurst“ (Comédie française 1906).

An das goldene Zeitalter des englischen Dramas unter Elisabeth und Jakob I. und die Epigonendichtung späterer Geschlechter schließt sich etwa seit 1800 eine ganz eigenartige Entwicklung, dergestalt nämlich, daß in demselben Lande, das ehemals gerade ein Schauspieler auf den Höhepunkt des Dramas aller Zeiten geführt hatte, nunmehr Literatur und Theater ganz getrennte Wege einschlagen. Das Drama, sofern es künstlerische Ideale verwirklichen, neue und tiefe Gedanken in Menschen und Handlungen umsetzen, vornehme Literatur sein will, verliert alle Fühlung mit der Bühne, deren Wesen und Bedürfnisse es vornehm ignoriert, wendet sich zuletzt nur mehr an die Elite des Lesepublikums, wird, sehr zu seinem eigenen Schaden, ausgesprochenes Buchdrama; die Theater hinwiederum decken ihren außerordentlich großen Bedarf mehr oder minder ausschließlich bei routinierten, auf Sensation oder auf Unterhaltung eingearbeiteten Schriftstellern, suchen ihr Publikum immer weniger unter der geistigen Aristokratie, immer mehr bei den intensiv arbeitenden und daher abends der Erholung und nur der Erholung bedürftigen Halb- und Ungebildeten, legen übermäßiges Gewicht auf Dekoration, Kostüme und alles, was sonst zur Ausstattung gehört, und vernachlässigen mit wenigen Ausnahmen und abgesehen von gelegentlichen „freien Bühnen“ z. B. dem Independent Theatre leider auch heute noch das unermeßlich

große und wertvolle Repertoire der Vergangenheit zugunsten der Tagesproduktion in viel höherem Maße, als z. B. in Deutschland selbst während der Verfallszeit geschah. So bleibt es während des ganzen XIX. Jahrhunderts nur der großartigen Romandichtung Englands überlassen, den Verkehr zwischen wahrer und ernsthafter Dichtkunst einer- und den breiten Massen andrerseits zu vermitteln, ja die typischen Theaterstücke gelangen oft gar nicht in den Buchhandel[1]). Mag immerhin die Entwicklung des älteren Buchdramas durch so große Namen wie Landors, Lord Byrons, Shelleys, durch die Amerikaner H. W. Longfellow und Bayard Taylor bezeichnet sein, die Theater und ihre Erfolge verblieben dies- und jenseits des Weltmeeres ganzen Generationen betriebsamer Lieferanten, als deren Typus der fabelhaft fruchtbare Lustspielschreiber Henry J. Byron (1834 bis 1884) genannt sein mag. Und wenn das Buchdrama in der ersten Jahrhunderthälfte vornehmlich deutschen, zumal Goethes Einfluß verrät[2]), so eifern die gleichzeitigen Bühnenproduzenten, insbesondere französischen Vorbildern (mélodrame, Scribe usf.) nach, und auch Victor Hugos romantisch-effektvolle Historien haben von Edward Bulwer-Lytton (1805—1873) u. a. Nachahmung erfahren. Dann beginnt natürlich wie allenthalben so hier die Nachahmung der französischen Sittentragödie und -komödie und der Boulevardposse, und von der Durchschnittsproduktion der jüngsten Vergangenheit geben das sentimentale Schauerstück Paul M. Potters „Trilby“, (nach Du Mauriers Roman), die kreuzfidele Verwechslungsposse „Charleys Tante“, das aus Conan Doyles Kriminalnovellen kombinierte

[1]) William Archer in noch ziemlich junger Vergangenheit: „Ich möchte gerne einen Schauspieldichter kennen lernen, dessen Werk nicht allein gespielt, sondern auch gedruckt und gelesen wird.“

[2]) Am deutlichsten in Lord Byrons berühmtem „Manfred“ und in Longfellows „Goldener Legende“ (1851), die den Stoff des Armen Heinrich in engstem Anschluß an Faust 1. Th., natürlich aber mehrere Oktaven tiefer behandelt.

Detektivstück „Sherlock Holmes", alles auch auf dem Kontinent viel gespielt, oder das künstlerisch allerdings höher stehende Lustspiel „Miß Hobbs" des gefälligen Plauderers J. K. Jerome (geb. 1859) einen ganz genügenden Begriff. Höchster Gunst des Publikums erfreut sich neben H. A. Jones (geb. 1851) Arthur W. Pinero (geb. 1855), ein in allen Sätteln gerechter tüchtiger Theatraliker, dessen ungeheure, zum Teil auch kontinentale Erfolge (seit etwa 1880) uns nicht verleiten dürfen, ihn literarisch allzuernst zu nehmen. Von der Sardou-Gruppe stark beeinflußt und unsren Lindau und Philippi sehr ähnlich veranlagt, mischt er seinen ebenso hohlen wie bühnenwirksamen Dramen („Die berüchtigte Mrs. Ebbsmith", „Der Bösewicht", „Die Wohltat des Zweifels" u. a.) nur grade soviel soziale Satire und Kritik und in grade solcher Verdünnung bei, wie das englische Durchschnittspublikum verträgt; mit seiner „Zweiten Frau Tanqueray" hat er sogar das Repertoire der Duse bereichern dürfen und im Lustspiel den Rang vor allen Konkurrenten behauptet. Mit dem Beifall des Tages haben diese Dichtungen des Tages ihren Lohn dahin und versinken hekatombenweise in ein schmuckloses Massengrab. Die amerikanischen Verhältnisse geben die englischen wie im Zerrbild eines Hohlspiegels wieder. In wie geringer Achtung das Theater bei den Enkeln der alten Puritaner steht, belegt wohl zur Genüge die Tatsache, daß in der Union, dem klassischen Lande öffentlicher Munifizenz, wie glaubwürdig versichert wird, keine einzige irgendwie aus öffentlichen Mitteln subventionierte Bühne existiert. Die wenigen Theater, in denen das literarische Europa und Jung-Amerika zu Wort kommen mag, treten vor den glänzenden Opernhäusern weit zurück, noch weiter vor ihren die Sensation pflegenden Rivalen, wo Stücke wie etwa des Newyorker Direktors David Belasco „Königin des Westens" oder „Rose des Rancho" voll unwahrscheinlichster Tugend, Bosheit und Pulververgeudung volle Häuser machen und die Stars sich derart auf eine Paraderolle einspielen, daß sie diese dann auf ihren Tournéen Jahre hindurch Abend für Abend zum besten geben. In allerjüngster

Zeit scheint sich indes durch steigende überseeische Einfuhr wertvollerer Literatur für Dichtuug und Bühne eine Wendung zum Besseren vorzubereiten.

Ganz anders fielen die Lose dem hochliterarischen Buchdrama, das zunächst stets nur eine kleine Gemeinde fand späterhin, oft erst nach Jahrzehnten, von irgendjemandem „entdeckt" und dann bestenfalls den höheren Schichten der Intelligenz zugänglich und vertraut wurde. Am wenigsten kann Robert Browning (1812—1889), der Vorwurf, solchen Prozeß noch nach Möglichkeit verzögert zu haben, erspart werden, denn nur eingehendes, beinah möchte man sagen lebenslanges Studium führt zum Verständnis seiner tiefsinnigen Werke und insbesondere der (von 1835—1881 reichenden) Dramen[1]), von denen die mit herrlichster Lyrik ausgeschmückte, wunderbar willkürliche und süße Dichtung „Pippa" dem Nebelmeer der Vergessenheit noch am höchsten entragt. Von Goethe, Shelley, italienischer Renaissance und Neuzeit besonders mächtig angeregt, selbständiger und tiefer Denker, Träger einer großartig optimistischen Weltanschauung, als Dichter mit einer unerschöpflichen, nicht sowohl erfindenden, neugestaltenden als vielmehr erklärenden und psychologischen Phantasie begabt, ist Browning in seiner ganzen Dichtweise so höchst exklusiv und gleichzeitig so wortreich, sind seine Gestalten oft so visionär und umrißlos, die Aktionen seiner Dramen meist so träge, daß der mystische Reiz der Ideen, die Farbenpracht der Sprache, der kühne Wurf des Ganzen schlechthin versagen müssen. Browning darf als Vorläufer des Symbolismus bezeichnet werden, doch mit der Einschränkung, daß der Symbolismus sich anfangs dieses Vorläufers keineswegs bewußt war. Fast eben-

[1]) Der faustische „Paracelsus" (1835), „Strafford" (1837) „Sordello" (1840), „Pippa geht vorüber" (1841), „Luria" (1845, eine geistreiche Variation des Othello-Stoffs, die wiederum auf „Monna Vanna" fortgewirkt hat), die „Tragödie einer Seele" (1846), „Auf einem Balkon" (1853) u. a.

bürtig tritt neben ihn Charles Algernon Swinburne (geb. 1837), dessen dramatische Dichtung 1860 einsetzt (zwei unbedeutendere Jugendwerke, dann „Atalanta in Calydon" 1864, eine mit Björnsons entsprechendem Drama fast gleichzeitig beginnende Maria Stuart-Trilogie[1]) 1865—1881, „Erechtheus" 1876). Auch ihn kennzeichnen üppige psychologische Phantasie, eine Sprache von berauschendem Duft und blendendem Glanz, auch bei ihm gleicht die dramatische Handlung minder einem Strome als einem System mächtiger unergründlicher Seen, auch seine Gestalten verlieren durch unausgesetzte Selbstbeobachtung und Selbstbespieglung bisweilen alle Physiognomie und vermögen „nicht zu erwärmen, kaum zu erschüttern" (O. Hauser). Des realen Theaters gedenkt auch er so wenig, daß er Brownings umfängliche Buchdramen noch durch seine Stuart-Trilogie überbietet, deren zweiter Teil allein schon umfänglicher ist als Goethes Faust; aber immerhin fußt er weit fester auf dem Boden der Wirklichkeit als Browning, ist daheim und im Ausland viel besser bekannt und wirksamer und scheidet sich von dem Dichter der „Pippa" durch tiefsinnige, im Grunde pessimistische Geschichtsauffassung, erotische Leidenschaft, deren heiße Glut den Marmor seiner Formen wunderbar belebt, und, ganz folgerichtig, unablässiges Erwägen menschlicher Vergänglichkeit; wie über die Schulter Baudelaires, den er studierte und bewunderte, blickt auch über die seine dräuend bald, bald versöhnlich der Tod. Erst geraume Zeit nach Swinburne (1875) trat der viel ältere, ebenfalls den Präraffaeliten (vgl. Vorl. V) nahestehende, als Lyriker und Epiker mit Recht weltberühmte Alfred Tennyson (1809—1892) in die dramatische Produktion ein und brachte durch seine Historien „Königin Mary" (ersch. 1875, aufgef. 1876), „Harold" (ersch. 1877) und „Becket" (ersch. 1884, aufgef. 1894) und andere Dichtungen mit Hilfe namentlich des unternehmenden Schauspielers Irving das Drama großen Stils und die Bühne, die lange getrennten, zu flüchtiger

[1]) „Chastelard", „Bothwell" (1874), „Maria im Gefängnis".

Berührung[1]). In seinen Traditionen, scheints, bewegt sich allerneuestens Stephen Phillips, der sich wie Pinero als Schauspieler große Bühnenkenntnis erwarb; die Erfolge seiner Tragödien „Paolo und Francesca“ (1899), „Herodes“ (1900), „Ulysses“ (1902) und „Nero“ (1905) werden von optimistischen Kritikern als Wiedergeburt des Historiendramas, als Vorboten eines Ausgleichs zwischen Buch- und Bühnendichtung ausgelegt, und da das Drama Phillips' sich von der Atelierkunst eines Browning und Swinburne zwar durch geringeren Tiefgang aber auch durch schnellere und sichrere Fahrt unterscheidet, mag ihm glückliche Landung am ersehnten Ziele vielleicht beschieden sein.

Erscheinen die großen englischen Buchdramatiker als Vorläufer und Lehrer des europäischen Symbolismus, so muß dagegen der Ire Oscar Wilde (1858—1900) als Schüler dieser Richtung bezeichnet werden, mindestens in bezug auf sein einaktiges Drama „Salome“ (1893[2]), die literarische Grundlage für Richard Strauß' Oper und vielleicht auch für Sudermanns „Johannes“. In dieser Dichtung weißglühender Leidenschaft, „berühmt, soweit die englische Zunge — nicht reicht“, sind die Einflüsse Maeterlincks und d'Annunzios schwer zu ver-

[1]) Diese Dramen sollten in der Reihenfolge „Harold“, „Becket“, „Mary“ die „Schaffung Englands“ darstellen und gewissermaßen, wie Schillers „Warbeck“, Shakespeares Königsdramen ergänzen. Auch die „Waldleute“ (1892) behandeln historischen, „Was der Mai verspricht“ (1882) dagegen einen modernen Stoff; hier nähert sich der Dichter durch ausgiebige und virtuose Verwendung nordenglischer Mundart unbewußt dem Naturalismus. Tennysons „Falke“ (1879) dramatisiert dieselbe Novelle des Decamerone, deren Bearbeitung auch Goethe geplant hat, der „Becher“ (1884) eine Anekdote des Plutarch.

[2]) Für Sarah Bernhardt französisch geschrieben (englisch von Alfred Lord Douglas); zuerst französisch (1896) aufgeführt, dann deutsch) 4. März 1901 vom akademisch-dramatischen Verein in München). Flauberts „Herodias“ gab den Stoff.

kennen, während Wildes sonstige Bühnenwerke sich als ganz konventionelle, eintönig-erfindungsarme Sittenstücke à la Sardou herausstellen und die persönliche Note des Dichters nur aus geistreicher, allzu geistreicher Ironisierung der „guten" Gesellschaft und ihrer Literatur, aus wunderlich akrobatischen Witz- und Wortspielen erklingt; so fein zugespitzte Satire stumpft sich nur allzuleicht ab[1]). — Wie Wilde bekundet auch W. B. Yeats („Spiele für ein irisches Theater") geistige Verwandtschaft mit dem kontinentalen Symbolismus. Der konsequente Naturalismus hat in England keinen Boden gefunden, und was die Dichtung Ibsens betrifft, so hat sie sich trotz energischer Agitation (etwa seit 1889) durch Edmund Gosse und William Archer, der eine beispiellos heftige Opposition[2]) entgegen wirkte, weder auf den britischen Bühnen[3]) zu behaupten vermocht, noch die Dichtung wesentlich beeinflußt: Äußerlichkeiten freilich haben ihr die Pinero und Genossen abgeguckt. An der Ibsen-Propaganda nahm auch Wildes Landsmann Bernard Shaw (geb. 1856)

---

[1]) Was Wilde eine seiner Gestalten dem paradoxen Raisonneur Lord Goring sagen läßt: „Verstehst Du auch, was Du sagst?" („O ja, wenn ich aufmerksam zuhöre!") und „Ich weiß nie, ob Du im Ernst oder Scherz sprichst" („Ich selber auch nicht") paßt auf all diese Salonstücke selbst vortrefflich. Hierher gehören, von dem schwachen Jugendstück „Vera, oder die Nihilisten" (Auff. 1882, ersch. 1902) abgesehen, „Lady Windermeres Fächer" (Auff. und ersch. 1892), „Ein idealer Gatte" (Auff. 1895, ersch. 1899), „Bunbury, die Wichtigkeit Ernst zu sein, eine triviale Komödie für seriöse Leute" (Auff. 1895, ersch. 1899; deutsche Auff. 1902 Kleines Theater, Berlin). — In der Tradition Browning-Swinburne steht das Renaissance-Drama „Die Herzogin von Padua" (Auff. New-York 1891) und das Fragment „Eine florentinische Tragödie" (1894, Auff. Deutsches Theater 12. Jan. 1906).

[2]) Vgl. über die von Archer im Fortnightly Review gesammelten Preßstimmen „Freie Bühne" 1893 S. 106 ff.

[3]) Erste Auff. Ibsens in England: das „Puppenheim" 7. Juni 1889 am Novelty Theatre in London.

lebhaften Anteil, ein äußerst begabter und vielseitiger, der Reklame keineswegs abholder Schriftsteller, in dessen weitem Herzen Präraffaeliten und moderne Skandinavier, sozialistische Politik und großbritannischer Imperialismus, Abstinenz, Vegetariertum, Schwärmerei für italienische Renaissance und „ungeheure Ironie" nebeneinander Raum finden. Unter den modernen britischen Bühnendichtern, ja nach Borsas Urteil unter allen Engländern der originellste, trat der Tausendsassa, das menschgewordene Paradoxon 1892 mit den „Häusern der Witwer" (deutsch „Die Häuser des Herrn Sartorius" oder auch „Heuchler") hervor, deren Première in London ähnlich sensationell wirkte wie „Vor Sonnenaufgang" in Berlin, und die stark mit sozialistischem Pathos arbeiteten, während andere Dramen: „Die Waffen und der Mann" (1894), das Eheproblemstück „Candida", der „Teufelsschüler", „Mensch und Übermensch", eine geistreiche Umstülpung der Don Juanfabel, „Major Barbara" (1905) insgesamt zu ironischer und bisweilen zu grotesker Darstellung neigten und übrigens stofflich und stilistisch himmelweit auseinandergingen. Das Schauspiel „Frau Warrens Gewerbe", als dessen Heldin die Tochter einer Kupplerin fungiert, schlug eben durch diese Voraussetzung eine mächtige Bresche in die chinesische Mauer englischer Prüderie; auch das „Dilemma des Arztes" (1906) hat seine Hauptreiz- und -lockmittel im Stofflichen. — Neuestens finden Wilde sowohl als Shaw daheim und auf beiden Kontinenten vielfache Nachahmung.

Zeichnen wir endlich mit wenigen Strichen Vorgeschichte und Wesen des modernen italienischen Dramas. Auf der Apeninnenhalbinsel stehen die Wiegen des neuzeitlichen Dramas nach klassischem Muster, der ebenfalls aus den Brüsten der Antike genährten Oper und einer dritten, nicht weniger universellen Kunstform, der volkstümlichen Stegreifkomödie (commedia dell' arte) mit ihren stehenden Figuren. Diese drei Traditionen erfüllen das XVI. und XVII. Jahrhundert; das nächstfolgende

dann durchmißt die allgemeinen europäischen Stadien der Aufklärung und des Klassizismus und gipfelt dort in der Veredlung der Stegreifkomödie durch den Venetianer Goldoni, der sich Molière, Holberg und Lessing würdig beigesellt, hier in den erhaben-langweiligen Tragödien des Piemontesen Alfieri und läßt nebenher, auch aus der Stegreifkomödie, eine Vorfrucht der Romantik, das Märchendrama Gozzis reifen, von dessen willkürlicher Phantastik die von Schiller übersetzte und darum allbekannte „Turandot" keinen zulänglichen Begriff gibt. Überdies während der zweiten Hälfte des XVIII. Jahrhunderts massenhafte Einfuhr aus dem Auslande, insbesondere aus Frankreich und England, dann auch aus Deutschland; hierauf in der gewöhnlichen Abfolge erst romantisches Drama, für dessen Hauptvertreter Manzoni sich der greise Goethe lebhaft interessierte, das Gesellschaftsstück nach dem Muster der Weltfirma Scribe & Cie., die Dichtung klassizistischer Epigonen, als deren Führer Pietro Cossa (1830—1881, ein Seitenstück unseres Wilbrandt) erscheint, endlich die Sittentragödie und -komödie nach Pariser Art mit Stoff und Technik der Dumas-Gruppe: auf diesem Gebiete haben sich Giacometti (1817—1882), Ferrari (1822—1889), Rovetta und seit 1872 der noch in der Romantik wurzelnde, zuletzt jedoch von den modernsten Hauptströmungen ergriffene Giuseppe Giacosa (1847—1906; „Eine Schachpartie" 1873, „Freudlose Liebe", „Rechte des Herzens", „Wie die Blätter" 1900 u. v. a) besonders hervorgetan. Der zu Beginn des letzten Jahrhundertviertels von Frankreich her eindringende Naturalismus fand insoferne ein wohlvorbereitetes Feld, als Italien dank der vielen auf seinem Boden vereinigten scharf ausgeprägten Stammesindividualitäten, dank ferner der natürlichen Theaterbegabung und Theaterlust seiner Söhne und den Traditionen der Dialektbühne Goldonis eine nicht geringe Zahl kräftig realistischer Volksstücke mit mehr oder weniger stark provinzieller Färbung hervorgebracht hatte. So bahnten der Liebling Toscanas, Tommaso Gherardi del Testa (1815—1881), Vittorio Bersezio (1830—1900) aus Pie-

mont, der Venezianer Giacinto Gallina (1852—1897) in aller Scribeschen Unschuld dem italienischen Naturalismus (verismo) den Weg, und überdies fanden die dramatischen Veristen Roberto Bracco, Marco Praga u. a., die mit Vorliebe Physio- und Pathologie der Liebe trieben und in der Trigonometrie des Ehebruchs schnell die Salon- und Theaterfähigkeit der Hervieu und Donnay erlangten, an glänzenden Schauspielern, dem temperamentvollen Novelli, dem virtuosen Zacconi, Herolde ihrer Dichtung und ihres Ruhmes. Wie Giacosa verfielen auch Bracco und Praga zeitweilig dem Bann Ibsens; ihrerseits haben sie namentlich auf Sudermann, Hartleben, Schnitzler, Bahr eingewirkt. Mit der zum Opernbuch gestalteten „Bauernehre“ des Sizilianers Verga (geb. 1840 zu Catania) errang der Verismo, freilich auf Flügeln des Gesangs, einen europäischen Erfolg.

Derjenige indes, der unleugbar gegenwärtig Italien daheim und im Ausland auf dem Gebiete der Dichtung, ja der Kunst überhaupt repräsentiert, Gabriele d'Annunzio[1]) steht der Kunstlehre und der Praxis der Veristen ferne, gehört vielmehr, wenn ihn schon ein Lager aufnehmen soll, in das symbolistische und rechtfertigt es, daß das Drama des jungen Italien an dieser Stelle unserer Vorlesungen abgehandelt wird. Noch wandlungsfähiger als die andern großen Künstler eines schnell lebenden Geschlechts sprang er von erotischer zu weltschmerzlicher, von dekadenter zu sozialistischer und heroisch-nationaler Lyrik (seit 1879) über, schuf (seit 1889) eine Reihe handlungsarmer, grob oder sensitiv naturalistischer Romane, darin sich alles um Kunst und Liebe dreht, und fand seinen großen Stil erst gegen das Jahrhundertende u. zw. im Drama („Ein Lenzmorgentraum“ 1897, „Ein Herbstabendtraum“, „Die tote Stadt“, „Die

[1]) Geb. 1864 auf dem Meere, wuchs d'Annunzio in den Abruzzen und der Toscana auf, studierte in Rom, gehörte gegen Ende des Jahrhunderts einige Zeit der Deputiertenkammer an und beschäftigt die öffentliche Meinung Italiens unausgesetzt.

Gioconda" 1898, „Der Ruhm" 1899, „Francesca da Rimini", 1. Aufführung Rom 1901, die Abruzzentragödien „Jorios Tochter" und „Das Licht unterm Scheffel", 1. Aufführung Mailand 1905, endlich das bei der Première Rom 1906 verunglückte Übermenschendrama „Mehr als die Liebe"). Hier nun ist der Naturalismus fast völlig verbannt — fast, denn seine literarhistorische Nähe verrät sich immerhin in der bohrenden Psychologie, in der leidenschaftlichen Erotik dieser Dichtungen; im übrigen aber gilt d'Annunzio statt der Wahrheit die Schönheit als oberstes Gesetz: nicht zwar die Schönheit, wie sie die Epigonen des Klassizismus in Italien und anderswo verstanden und verkörperten, anämisch und wohlerzogen, beruhigt und beruhigend, sondern eine dämonisch betäubende und berauschende Schönheit, gesättigt und übersättigt aus den reichsten und feinsten Traditionen der Kunst aller Zeiten und Völker, aus aller Vergangenheit und Gegenwart Italiens, dessen Schönheitswelt, wie Brandes fein bemerkt, sich in d'Annunzio wie in keinem sonst ihrer selbst bewußt geworden ist.

Des Literarhistorikers der Zukunft, dem das gesamte Lebenswerk d'Annunzios vorliegen wird, harrt eine ebenso interessante wie schwierige Aufgabe, wenn er es unternimmt, all die Wasseradern zu muten, die in dem marmornen Sammelbecken der Dramen zusammenfließen; daß die antike Tragödie, die italienische Renaissance, die französischen Symbolisten, Ibsen und Björnson eingewirkt haben, läßt sich auch heute schon erkennen. Die zumeist frei und kühn erfundene Handlung spielt in der Vergangenheit, der Gegenwart, ja einmal sogar („Der Ruhm") in einem zukünftigen oder möglichen Italien, und dieser Umwelten wird der Dichter Herr, indem er Menschen, Sitten, Ereignisse, die Natur, ja schier die Welt großartiger Stilisierung unterwirft und, wenn auch mit ganz anderen Mitteln als der Naturalismus, nicht minder starke Wirkungen, nicht minder tiefgehende Stimmungen erzielt als dieser. Man vergleiche die ausführlichen Bühnenweisungen des konsequenten oder grotesken Naturalismus z. B. bei Strindberg, Arno Holz,

Shaw mit den ebenso umfangreichen d'Annunzios. Jene ringen ohnmächtig mit der Wirklichkeit wie Jakob mit dem Engel des Herrn; diese, seither häufig kopiert, sind, wie bisweilen schon bei unsrem Raimund, selbständige lyrische Gedichte von bezaubernder Schönheit und streben nicht danach, der Realität der Dinge, sondern der Phantasie des Dichters gerecht zu werden — abgesehen davon, daß sie vielfach auf der Bühne gar nicht verwirklicht werden können: wie soll es wohl die Darstellerin der Comnena im „Ruhm" anfangen, „die letzten Worte wie berauscht, mit scharfem Glanze auf den Zähnen" auszusprechen? Man braucht nicht Maeterlincks eintöniges und mattfarbiges Nacht- und Nebelwesen, nicht die vagen Halluzinationen des spätesten Strindberg zum Vergleiche heranzuziehen, um d'Annunzios Stimmungsskala unendlich bunt und reich zu finden, so bunt und reich wie Land und Meer seiner herrlichen Heimat, wie sein ruheloser Geist; die Menschen aber, die in solcher Wunderwelt leben, diese modernen Atriden schüttelt ein kontinuierliches Fieber erotischer, politischer, künstlerischer Leidenschaft, die Wellen ihres seelischen Lebens gehen erstaunlich hoch und tief und schlagen mit erschütternder Gewalt an die Klippen des Todes. So wenig wie bei Hebbel die Hochspannung des Intellekts, läßt hier die des Affekts auch nur auf kürzeste Frist nach: eine Dichtung des äußersten Individualismus, welcher allerdings der welthistorische Hintergrund der Ibsenschen Dramen fast völlig mangelt. Und auch die Sprache d'Annunzios entfernt sich weit von der so sorgsam berechneten und abgewogenen, im höchsten Sinne sparsamen des Norwegers: bald scharf und klar wie Segantinis frühlichtbestrahlte Alpenketten, bald in der lieblichen Schönheit des Arnotals glänzend, bald von südlichster Üppigkeit schwül überwuchert, wird sie in plastischer und musikalischer Hinsicht den wechselvollen Stimmungen ihres Dichters und seiner Gestalten allezeit gerecht, hält die goldne künstlerische Mitte zwischen Maeterlincks Lallen und der prunkvollen Suada Swinburnes, dem d'Annunzio sonst geistig sehr nahe verwandt ist, und heischt gebieterisch schauspielerische

Qualitäten, wie sie sich bisher nur in Eleonora Duse vereinigt gefunden haben.

Auch dieser Dichter hat den Zenith seines Schaffens, seiner Fernwirkung vielleicht noch nicht überschritten; auch hier bescheidet sich unser Urteil mit vorläufigen Feststellungen.

Neunte Vorlesung

Haben wir nun einerseits die Entwicklung des deutschen Dramas bis ans Ende der Verfallszeit in den Hauptzügen ermittelt, andrerseits mit den wichtigsten Kulturfaktoren und dem ausländischen Drama der allerjüngsten Vergangenheit wie mit bekannten Größen rechnen gelernt, so hindert uns nichts mehr, zuguterletzt mit verdoppelter Liebe und Ausführlichkeit Werdegang und gegenwärtigen Zustand des modernen deutschen Dramas darzustellen, also an jene Literatur heranzutreten, die uns selber am allernächsten steht, deren Kenntnis schlechterdings zum Inhalt der allgemeinen Bildung gerechnet wird. Unter solchen Umständen ist es natürlich nicht so sehr Aufgabe der Wissenschaft, bisher unbekannte Tatsachen festzustellen, Werturteile zu fällen, als vielmehr: in einer großen Menge gewußter Tatsachen das Wissenswürdige von dem Gleichgültigen, das Charakteristische vom Belanglosen zu sondern, in die Masse der Erscheinungen Sinn und logische Abfolge zu bringen, Zusammengehöriges zu vereinigen, Verschiedenartiges zu sondern und den Lebensnerv aller Geschichte, die Entwicklung, überall und immer bloßzulegen.

Jene Generation gebildeter Deutscher, die zu Anfang und Mitte der Sechzigerjahre geboren um 1880 in das Jünglingsalter trat, und aus der die Begründer und das Publikum einer neuen Literatur hervorgehen sollten, erscheint zunächst dadurch gekennzeichnet, daß das neue Reich, für Eltern und Großeltern die Erfüllung sehnlichster Wünsche, Ziel und Preis friedlicher und kriegrischer Arbeit, dem neuen Geschlechte oder seiner großen Mehrheit Gegenstand der Kritik wurde; und

solche Kritik beschränkte sich bald nicht bloß auf den Staat, sie zog die Gesellschaft als solche und deren einzelne Schichten in ihre Kompetenz. Wie Schuppen fiel es jenen Jünglingen von den Augen, als sie mit eins die großen Kulturwandlungen des Jahrhundertendes (vergl. Vorlesung V), insbesondre die unerfreulichen und bedrohlichen, gewahr wurden: die täglich stärker hervortretende wirtschaftliche Ungleichheit und den daraus resultierenden, immer weiter um sich greifenden, mit immer größerer Erbitterung geführten Klassenkampf, Überkultur und Dekadenz einer-, Not und Verzweiflung andrer- und Degeneration beiderseits, das sexuelle Elend in Stadt und Land, die Verlogenheit der öffentlichen Meinung und ihrer Organe, den durch die Tünche der guten Gesellschaft nur unzulänglich verdeckten grausamen Egoismus des allgemeinen Konkurrenzkampfes, den politischen Rückgang des Bürgertums — Symptome, welche der Arzt und Journalist Max Nordau in dem aufsehenerregenden Buche „Die konventionellen Lügen der Kulturmenschheit" (1883) gut beobachtete und registrierte, um dann freilich zehn Jahre später in der „Entartung" völlig falsche Dia- und Prognosen zu stellen. Der Boden, auf dem das Reich, auf dem die Gesellschaft ruhte, schien zu wanken; Unbehagen, Unsicherheit, Unzufriedenheit beherrschten das heranwachsende Geschlecht, und vielleicht eben deshalb so ausschließlich, weil die an der Macht und in öffentlichem Ansehen befindliche schöne Literatur für die dräuenden Zeitfragen in ihrem Bereich keinen Raum hatte noch haben wollte oder sich ganz oberflächlich mit allem Störenden abfand. Und wie arm an großen, wie bettelarm insbesondere an frischen, unverbrauchten, aus der Zeit und für die Zeit schaffenden Talenten war die Dichtung einer so großen, trotz mannigfacher Ablenkungen literarisch immer noch höchst empfänglichen Nation in der kritischen Zeit um und nach 1880! Die Lyrik schien in Rudolf Baumbachs gefälligen Versen ihr Allerhöchstes geleistet zu haben und begegnete zudem bei einem Teil der Nation einer Mißachtung, die der Naturalismus dann noch verschärfen sollte. Was wußte das große Publikum von der markigen

Kunst des greisen Fontane, von der feinen des nur wenig jüngeren K. F. Meyer! Die von der Lesewelt massenhaft konsumierte Epik in Vers und Prosa hatte sich im archäologischen, Sensations-, Familienroman und im sogen. Butzenscheibenepos aufs bedenklichste verflacht, und das Mittelmaß überragten wieder nur Greise wie Gottfried Keller, den man eben damals bei lebendigem Leib ausgrub, Freytag, Meyer, Storm oder Alternde wie Heyse, Scheffel, Spielhagen, die Ebner-Eschenbach und als Jüngster der vierzigjährige Rosegger. Die Dramen jener Periode endlich hat unsre IV. Vorlesung schon ausführlich gewürdigt und dabei gezeigt, daß im Vordergrunde der Produktion und des Interesses minderwertige Nachahmungen der französischen Sittenstücke und Boulevardschwänke, im Mittelgrunde die in Wilbrandt und Wildenbruch gipfelnden gegenwartfremden Epigonendramen und ganz abseits Anzengrubers Volksstücke standen, während die Meininger, an und für sich gewiß erfreulich, doch weit mehr für die Dichtung der Vergangenheit als die der Gegenwart wirkten und die Bühnenfestspiele zu Bayreuth zunächst ebenfalls nicht sowohl den Anfang als vielmehr den Abschluß einer Periode großer Kunst bedeuteten. Alles in allem genommen unzweifelhaft eine Literatur des Verfalls: in den besten Positionen überall Mittel- oder Minderwertigkeit, hohe Ziele und großer Stil nur noch bei wenigen völlig ausgereiften oder greisen Männern und selbst hier zum Teil ganz unbeachtet. Allenthalben Phantasie- und Leidenschaftslosigkeit, Nachahmung und Schablone, nirgend scheint frisches Blut zu zirkulieren, immer weiter gähnt die Kluft zwischen der Zeit und ihrer Kunst.

Die Krisis stand vor der Tür; häufige, für den schärfer Blickenden untrügliche Kennzeichen innerhalb der epigonischen wie der Geschäftsliteratur hatten ihre Nähe verkündet, und der alte Fontane weissagte 1883 ein Drama der Zukunft, welches „das Fundament aller Wahrheitskunst, die Wahrheit", die jetzt ganz und gar abhanden gekommen sei, zurückerobern werde. Was den endgültigen Bruch zwischen Alten und Jungen, die

Organisierung neuer Parteien, die Schaffung neuer Programme und Schlagworte ermöglichte und herbeiführte, war das immer stärker wirkende, immer tiefer beschämende, immer heftiger anspornende Beispiel des **Auslands**, jenes Auslands zumal, bei dem sich bereits unter Kämpfen, wie sie den Deutschen noch bevorstanden, die neue zeitgemäße Kunst Ellbogenfreiheit ertrotzt hatte, Frankreichs also und Rußlands, bald darauf dann Norwegens und Schwedens; Dänemark, England, Belgien, Italien sollten erst relativ spät in den Gesichtskreis der deutschen Literaturumstürzler treten. Zu Ende der Sechzigerjahre hatten sich für Übersetzungen der „Kronprätendenten" und des „Brand", noch 1881 für eine Verdeutschung von Dostoëvskijs Meisterroman „Schuld und Sühne" Verleger nicht finden lassen, nun aber schossen die Übersetzungen auf wie Pilze nach dem Regen, anfänglich meist nur niedrigeren Instinkten des Publikums dienstfertig und zu Willen, ohne jeden Begriff von dem künstlerischen Werte des Übertragenen, ohne Pietät für den Wortlaut, ohne Absicht und Vermögen, demselben gerecht zu werden. Eine leichtgeschürzte Verlagsfirma in Budapest machte, man kann sich denken wie, Zolas Romane in Deutschland bekannt, an nicht wenigen Dramen Ibsens[1]) verwischten die frühesten Dolmetsche

---

[1]) Zieht man die ganz außerordentliche historische Bedeutung Ibsens und ferner den Umstand in Betracht, daß die Kenntnis des Norwegischen unter den deutschen Gebildeten so gut wie gar nicht verbreitet war und ist, so wird zugegeben werden müssen, daß folgende, u. a. die deutschen Erstaufführungen und -übersetzungen Ibsens chronologisch verzeichnende Tabelle das schrittweise Vordringen Ibsens im deutschen Geiste genügend illustriert und insofern einen brauchbaren Behelf für die Geschichte der deutschen Moderne und natürlich insbesondere des Dramas abgibt (1. A. = erste deutsche Aufführung, 1. A. ü. = erste Aufführung überhaupt, 1. Ü. = erste deutsche Übersetzung).

1872 1. Ü. „Brand" (Siebold), „Kronprätendenten" und „Bund der Jugend" (Adolf Strodtmann); 1873 spricht Strodtmanns „Geistiges Leben in Dänemark" die prophetischen Worte: „Die Zeit

seelenruhig, gleichsam mit dem Rockärmel, alle nationalen Nuancen, viele Feinheiten des vom Dichter so sorgfältig abgewogenen Dialogs, auch Strindberg ging es anfangs ähnlich,

---

kann nicht mehr fern sein, wo der Ruhm des Dichters über die fernsten Länder erschallen wird."

1876 1. A. „Nordische Heerfahrt" (10. Apr. München; dann Wiener Burgtheater 26. Okt., „Kronprätendenten" (3. Juni, Berlin, durch die Meininger). 1. Ü. „Nordische Heerfahrt". K. Frenzel in der „Deutschen Rundschau" über „Kronprätendenten": „Es ist eine Vergeudung von Zeit, Arbeit und Geld, sich mit Schauspielen abzugeben, die trotz ihres poetischen Werts sich niemals auf einem deutschen Theater einbürgern werden, weil sie uns in ihrem Kern ewig fremd sind und sein werden."

1877 1. Ü. „Die Herrin von Oestrot".

1878 1. A. „Stützen der Gesellschaft" (25. Jan. Berlin, dann Wiener Stadttheater). Frenzel, „Deutsche Rundschau" 14, 485: „Gewiß haben wir es in Ibsen mit einem Dichter zu tun, aber mit keinem Dramatiker." Dagegen Schlenther: „Ich darf für viele meiner Altersgenossen das Bekenntnis ablegen, daß unter dem Einfluß dieser modernen Wirklichkeitsdichtung zur entscheidenden Lebenszeit in uns diejenige Geschmackslinie entstand, die fürs Leben entschieden hat." — 1. A. „Die Herrin von Oestrot" (Berlin). — 1. Ü. „Stützen" Emil Jonas; E. Klingenfeld; W. Lange in Reclams Universalbibliothek. Damit beginnt diese letztere, die lange Reihe ihrer sehr ungleichwertigen, aber für die Verbreitung der Ibsenschen Kunst und Gedankenwelt durchweg höchst wirksamen Übertragungen.

1879 1. Ü. „Nora" (Universal-Bibl.)

1880 1. A. „Nora" (3. März München); an die Berliner Première (22. Nov.) schließt sich sehr interessante Literatur pro und contra, aus der die schlechten Witze Paul Lindaus in der „Gegenwart" und ein wertvoller Aufsatz Spielhagens in „Westermanns Monatsheften" (Febr. 1881) bemerkenswert sind; Proben aus Blumenthals Rezension bei Kerr, Das neue Drama² S. 26 ff.

1881 A. „Nora" (am Wiener Stadttheater); — 1. Ü. „Peer Gynt" und „Gedichte" (Passarge).

1882 erscheinen Georg Brandes' „Moderne Geister" deutsch.

und wie hat man später Shaw und Courteline mitgespielt! „Es ist nun leider einmal so, daß dramatische Dichtungen übersetzt werden müssen“, klagte der Dichter des zur „Nora“ verschönerten „Puppenheims“. Und wenn Übersetzer und Verleger bei einzelnen

---

1883 die erste deutsche Monographie über Ibsen (von Emil Passarge); Brandes' Ibsen-Essay in „Nord und Süd“; Schlenther verlangt in „Botho von Hülsen und seine Leute“ die Pflege Ibsens und Björnsons vom Berliner kgl. Schauspielhaus. — 1. Ü. „Volksfeind“.

1884 1. Ü. „Gespenster“.

1886 1. A. „Gespenster“ (14. April Augsburg, vor geladenem Publikum, dann 22. Dez. Meiningen). — Otto Brahms Essay in der „Deutschen Rundschau“ (November).

1887 1. A. „Volksfeind“ (Berlin, Ostendtheater, 5. März) „Rosmersholm“ (Augsburg, bald darauf Berlin). 9. Januar A. „Gespenster“ Berlin, nach Kerrs superlativischem Urteil „das belangvollste europäische Theaterdatum des letzten Jahrhundertviertels“. Blumenthal rezensierte: „Nur wer in seinen Neigungen so tief heruntergekommen wäre wie jene greisen Lüstlinge, die nur unter Rutenstreichen ihr Blut erwärmen, könnte an diesen dramatischen Geißelungen Gefallen finden.“ — 1. Ü. „Wildente“, „Rosmersholm“. — Broschüren von Brahm, Leo Berg, Hermann Bahr; anonym „Ein importiertes Genie der Berliner Gesellschaft vorgestellt vom Stillvergnügten“.

1888 1. A. „Wildente“ (Berlin, Residenztheater, 4. März). — 1. Ü. „Frau vom Meere“ (Hoffory), „Das Fest auf Solhaug“, „Kaiser und Galiläer“.

1889 1. A. „Frau vom Meere“ (12. Fbr. Weimar), A. „Gespenster“ (zur Eröffnung der „Freien Bühne“ in Berlin); — 1. Ü. „Komödie der Liebe“. — Ü. „Werke“ (herausgegeben von Hoffory, bis 1894, und gleichzeitig Univ.-Bibl. bis 1893). — Hartlebens Parodie „Der Frosch“ von „Henrik Ipse.“ Eugen H. Schmitt „Henrik Ibsen als psychologischer Sophist“.

1890 Ü. Henrik Jaegers norwegische Ibsen-Biographie (Zschalig).

1891 1. A. „Bund der Jugend“ (Berlin, „Freie Volksbühne“) „Hedda Gabler“ (München), „Das Fest auf Solhaug“ (Wien).

ihrer Opfer z. B. Zola[1]) durch „pikante“ Illustrationen und lockende Titelblätter die einem Weltbild unerläßliche Erotik ge-

---

1892/93 erstes Ibsen-Kolleg an einer deutschen Universität (Emil Reich, Wien).

1893 1. A. „Baumeister Solneß“ (Berlin, Lessingth. 19. Jan., bis 1901 in Deutschland 37mal gegeben), gleichzeitig mehrfache Ü. — Nordaus „Entartung“. (vgl. Vorl. VII.)

1894 A. der „Gespenster“ durch Antoines Théâtre libre in Berlin. — Reich, „Ibsens Dramen“ (6. Aufl. 1908).

1895 1. A. ü. „Klein Eyolf“ (Berlin, 12. Januar, Deutsches Theater; bis 1901 in Deutschland 71mal aufgeführt); gleichzeitig 1. Ü.

1896 1. A. ü. „Kaiser und Galiläer“ (Leipzig); 1. A. „Komödie der Liebe“ (Berlin). — 1. Ü. „Catilina“ (Hugo Greinz).

1897 1. A. „John Gabriel Borkman“ (Frankfurt; bis 1901 in Deutschland 117mal gegeben), gleichzeitig 1. Ü.

1898 1. A. „Brand“ (17. März, Berlin, Schillertheater). — Beginn der großen deutschen Gesamtausgabe mit dem 2. Band, darin 1. Ü. „Das Hünengrab“ und „Olaf Liljekrans“.

1899 Ü. „Peer Gynt“ plattdeutsch!

1900 1. A. „Das Hünengrab“ (Wien), A. des „Brand“, ebenda; 1. A. „Wenn wir Toten erwachen“ (Stuttgart, dann Berlin; bis 1901 in Deutschland 215 mal aufgeführt), gleichzeitig Ü. — Roman Woerner, „Henrik Ibsen“ Bd. 1 (reicht bis 1873).

1901 Berthold Litzmann, „Ibsens Dramen“.

1902 1. A. „Peer Gynt“ (Wien); R. Lothar, „Henrik Ibsen“.

1903 Bd. 1 der deutschen Gesamtausgabe, darin u. a. 1. Ü. der Reden und Prosaschriften.

1904 Abschluß der großen Ibsen-Ausgabe mit dem 10. Bande (Briefwechsel).

1906 die durch Ibsens Tod veranlaßte nekrologische Literatur, aus der „Henrik Ibsen“ von Georg Brandes durch interessante Mitteilungen aus der Korrespondenz des Dichters hervorragt. — 1. A. „Catilina“ (Zürich, Stadttheater).

[1]) Für die französisch-deutschen Wechselbeziehungen sind Übersetzungen nicht so notwendig und daher auch nicht von so geschicht-

wissermaßen unterstrichen, in ihren plumpen Reklamen immer wieder grade auf das sexuelle Moment hinwiesen, wars dann sehr zu verwundern, wenn nicht nur die Philister, sondern auch geistige Aristokraten in dem Darsteller der Unsittlichkeit einen Apostel derselben zu erkennen glaubten und Zola jahrzehntelang das Odium des „unsittlichen Schriftstellers" trug, so wie (nach Laubes Zeugnis) Scribe, wie späterhin Dumas? — Und doch wirkten diese unzulänglichen Wiedergaben außerordentlich tief und weit, wie hundert und etliche Jahre früher Wielands deutscher Shakespeare. Immer stärker wurden die Blicke der unzufriedenen Jugend von der verdrießlichen heimischen Literatur auf die ganz

licher Wichtigkeit; immerhin sei konstatiert, daß Flaubert zwar schon 1858 („Madame Bovary"), aber dann erst wieder 1874 („Die Versuchung des heiligen Antonius"), hierauf um 1880 („Salammbô" in der Universalbibliothek) auf dem deutschen Büchermarkt erschien; Zola seit 1880 („Der Totschläger" u. a.), in welchem Jahr auch sein Einfluß auf die junge Literatur im Reichstag als sehr schädlich erklärt wurde; die Goncourts, von geschichtlichen Werken abgesehen, gar erst 1885 („Renée Mauperin"). Wie bei Flaubert vergeht auch bei Dostoëvskij eine geraume Spanne Zeit zwischen der ersten und der zweiten Verdeutschung („Aus einem Totenhaus" 1864; „Schuld und Sühne" 1892, übrigens schon zwei Jahre vorher von Ernst Koppel und Eugen Zabel als „Raskolnikow" dramatisiert und am Berliner Lessing-Theater aufgeführt). Merkwürdig spät ist L. Tolstoj, dessen literarische Wirksamkeit doch 1852 beginnt, eingedeutscht worden; vor den kleinen Erzählungen „Luzern" und „Familienglück" (um 1880 in der Universalbibliothek) scheint nichts von ihm in Buchform übersetzt worden zu sein, „Die Macht der Finsternis" dann 1890. Auch Strindberg ist zuerst durch die Universalbibliothek, der überhaupt ein ganz respektables literarhistorisches Verdienst zugebilligt werden muß, weiteren Kreisen vorgestellt worden, gerade ein Jahrzehnt nach Tolstoj. Könnte man neben den in Buchform veröffentlichten Übersetzungen auch solche in Zeitschriften oder Tageblättern heranziehen, so würden sich die hier mitgeteilten Ziffern vielleicht nach rückwärts verschieben, aber wohl nur wenig.

anders interessante des Auslands hingelenkt, schon suchte das neue Geschlecht hie und da brieflich, bald auch persönlich Fühlung mit dem Kreise Zolas, mit Ibsen und Björnson, immer quälender ward das Bewußtsein eigner Armut angesichts der fremden Überfülle, und endlich brach an verschiedenen, zunächst miteinander gar nicht verbundnen Punkten des Sprachgebiets die literarische Revolution mit elementarer Gewalt aus. Übrigens auch mit all den Begleiterscheinungen, die zum Apparat solcher Schilderhebungen zu gehören scheinen: zunächst nur stürmischer und begeisterter Angriff, allgemeine Verneinung und persönliche, das Ziel gar oft weit über schießende Polemik; eine Unzahl von Broschüren, Zeitschriften, Vereinen; Streber, Schwärmer und Narren, Flachköpfe, Talente und das Genie Schulter an Schulter kämpfend — eine wilde, fröhliche Zeit, unvergeßlich denen, die sie tätig miterlebten. Nach dem Einreißen dann das Aufbauen, nach der Negation die Position; erst unbestimmte, doch ganz allmählich schärfer formulierte, der Ausführbarkeit Rechnung tragende Programme. Die Kämpfermassen sondern sich in Führer und Geführte, da es denn niemals ohne Rangstreit abgehen mag. Und hiernächst des Kampfes Lohn: Sieg oder Kompromiß; häufiger dieses letztere, denn selten nur und nur in primitiven oder kleinen Verhältnissen räumt eine Partei der andern völlig das Feld, zumeist gießen die Alten Wein in ihr Wasser, die Jungen Wasser in ihren Wein, und solchen Gemisches voll kreisen die Becher zwischen den eben noch tödlich Verfeindeten, mag immerhin dort ein Häuflein starrer Konservativer, hier eine Rotte radikalster Stürmer mißmutig und unversöhnlich beiseite stehen. Endlich und unvermerkt werden die Revolutionäre von gestern die Konservativen von heute: „Die Zeit kommt auch heran, wo wir was Guts in Ruhe schmausen mögen.“ These, Antithese und Synthese; so ging es und geht es noch heute. Natürlich ist dieses Schema ebensowenig starr wie sonst ein historisches, und jede literarische Revolution hat nach Zeit und Ort ihre Eigenart; für die deutsche naturalistische von 1885 möchte am bezeichnendsten sein, daß sich das erwähnte Kompromiß und der

entsprechende Umschlag in der öffentlichen Meinung, in den Zeitungen usf. innerhalb sehr kurzer Frist vollzog, sowie daß unmittelbar hinter der naturalistischen Woge eine zweite, die des Symbolismus, gegen die Dünen der Verfallsliteratur heranbrauste und all dies Gewässer nun wunderlich durcheinanderspritzte und -schäumte[1]).

So sind denn die näheren und ferneren Voraussetzungen, nicht minder das Wesen des literarischen Umschwungs der

[1]) Ich verschweige nicht, daß Max Nordau die Literaturrevolution wesentlich anders schildert („Entartung" 2:507 ff.): „Die jungdeutsche Bewegung . . . begann mit einer Gründung in aller Form. Ein Mann" [Bleibtreu ist gemeint] „warf sich zum Hauptmann auf und warb Spießgesellen, um mit ihnen in die böhmischen Wälder zu ziehen. Der Zweck war derselbe, den jede andere Verbrecherbande . . . verfolgt: Wohlleben ohne Arbeit durch Plünderung der Reichen und Brandschatzung der eingeschüchterten Armen, Begünstigung der Rachehandlungen einzelner Mitglieder an Persönlichkeiten, die sie [quis quem?] beneiden, hassen oder fürchten, straflose Befriedigung des durch Sitte und Gesetz eingeengten Hanges zur Unzucht und zu Missetaten. Wie die Mala vita usw. beschönigt auch diese Bande [Bleibtreu S. 464, Kretzer 465, Tovote 469, Bahr 482, Holz 489, Falke 490, Schlaf 491, Bierbaum 491, Henckell 492, Merian 507; ausgenommen werden Wolzogen, Sudermann, Hauptmann] „ihr Treiben durch Schlagworte, die ihr die Gunst oder doch die Nachsicht der urteillosen und leicht gerührten Menge werben sollen . . . Man wird ihr Mitglied durch förmliche Aufnahme und nach Bestehung bestimmter Proben. Man muß zuerst einen anerkannten und verdienten Schriftsteller öffentlich mit Unrat bewerfen . . . Dann muß der Bewerber einen oder einige von der Bande als Genies anbeten, und zuletzt hat er in Vers und Prosa den Beweis zu liefern, daß er ebenfalls in der Sprache eines Zuhälters Gedanken eines Strolches und Empfindungen eines Stinktiers auszudrücken wisse" usf. Ich enthalte mich jeder Kritik des Inhalts und der Form und möchte nur verhindern, daß über das umfängliche, mehrmals aufgelegte Buch, dessen Autor noch großen literarischen Einfluß besitzt, allzuschnell Gras wachse.

Achtzigerjahre zur Genüge erörtert, und der Rest dieser Vorlesung kann sich damit beschäftigen, die äußere Erscheinung dieses Umschwungs festzuhalten; hierbei muß zunächst noch vom Drama ganz abgesehen werden, weil dasselbe in den allerersten Anfängen der deutschen Moderne so gut wie keine Rolle spielt. Bei straff und früh zentralisierten Völkern vollziehen sich alle Revolutionen, auch die literarischen, im Brennpunkte des nationalen Lebens, in der Hauptstadt; auf dem deutschen Sprachgebiete hatten sich zu allen Zeiten neue Ideen zu wiederholten Malen und an verschiedenen Orten durchzusetzen, um allgemeine nationale Geltung zu erlangen. Daß um die Mitte der Achtzigerjahre in Berlin, München und Wien (von den Zentren kleinerer Kreise zu geschweigen) fast gleichzeitig und ziemlich selbständig gegen die Verfallskunst losgeschlagen wurde, beweist überdies, wie völlig unhaltbar die künstlerischen Verhältnisse allenthalben geworden waren, welch dringendes Bedürfnis nach Reformen, nach Neuerung überhaupt bestand.

Am frühesten und nachhaltigsten haben die neuen Ideen unleugbar von Berlin aus gewirkt, und das ist mehr als Zufall. Kein anderer deutscher Ort bot so eindringliche und gewaltige Bilder großstädtischen Lebens als die mit unheimlicher Geschwindigkeit anwachsende Zentrale des Reiches, deren Bevölkerungszahl sich seit 1849 (400000) verdoppelt (1871), vervierfacht (1890), verfünffacht (1905) hat. Nirgendwo sonst in Deutschland kam alles spezifisch Moderne der modernen Kultur dem aufmerksamen Beobachter so deutlich zum Bewußtsein; wie stark hatte hier die bildende Kunst (Menzel!) dem Naturalismus, die am glänzendsten durch Wilhelm Scherer vertretene moderne Philologie und Ästhetik gerechter Einschätzung des heimischen Verfalls und der ausländischen Hochblüte vorgearbeitet! Hier in der alten Heimat verstandesmäßiger Kritik, scharfen Witzes, starken Willens war der günstigste Boden für die jugendlichen Literatur-Revolutionäre gegeben, doch finden sich unter diesen nur sehr wenige Berliner und Märker, zu aller-

meist mittel- und norddeutsche Provinzler, die in der Reichshauptstadt zusammenströmen wie die französischen Literaten in Paris, die englischen in London. Und diese Provinzialen vom Rhein, aus Westfalen, Thüringen, Schlesien und den beiden Preußen haben Berlin zur literarischen Hauptstadt des Reiches gemacht, als sie sich einer Tat vermaßen, die man heute nur zu leicht unterschätzt, nachdem zwar das Programm der kühnen Vorstreiter sich siegreich durchgesetzt hat, sie selbst aber für das Auge der Nation größtenteils ins Hintertreffen geraten sind.

Wie die deutsche Romantik in den beiden Schlegel, der französische Naturalismus an den Goncourts, so hat auch die deutsche Moderne ihre dioskurischen Vorfechter, die katholischen Westfalen Heinrich (1855—1906) und Julius Hart (geb. 1859), die beide von der Schulbank weg in die Journalistik gerieten und diesem Berufe fast ununterbrochen treu geblieben sind. Ihnen fällt unleugbar das Verdienst zu, die zu Anfang der Achtzigerjahre an der Macht befindliche Literatur als rückständig und minderwertig erkannt und zuerst energisch angegriffen zu haben. Kurzlebige Periodica, „Kritische Waffengänge, (1882—1884), „Berliner Monatshefte für Literatur, Kritik und Theater" (1885), „Kritisches Jahrbuch" (1889), waren die Kanzeln, von denen herab sie den Maßgebenden mit großem Temperament und ehrlicher Überzeugung ein langes Sündenregister vorhielten. Gleich jenem romantischen Brüderpaar in viel höherem Maße für Kritik und Agitation begabt als mit „eigenstem Gesang" ausgestattet, kommen sie für die Geschichte der Moderne nicht sowohl mit ihren schwungvollen lyrischen, groß angelegten epischen und allerdings wenig belangreichen dramatischen Dichtungen als durch ihre tapfere Opposition gegen Geschäfts- und Epigonenkunst in Betracht, eine Opposition, die zunächst jedes deutlichen Programms entbehrte und gewiß vom konsequenten Naturalismus weit entfernt war. „Wir lassen", schrieb Heinrich Hart 1885 in der Ankündigung der „Berliner Monatshefte", „in der Wahl unserer Mitarbeiter

nur eine Schranke gelten, die Schranke des Talents gegen die Mittelmäßigkeit . . . Eine Schule zu bilden, liegt uns ferne; Realismus, Naturalismus, Idealismus und alle sonstigen Ismen haben als Embleme keinen anderen Wert als den für die Persönlichkeit. Wir unsererseits kennen nur eine Poesie die Poesie des Genies, des Talents, und nur einen Feind, die Mittelmäßigkeit, den sich vordrängenden Dilettantismus. Die Poesie des Genies war zu allen Zeiten realistisch und doch auch idealistisch; sie atmete von jeher Wahrheit, Frische und Natur, sie wandte sich stets an den ganzen, gesunden, ringenden Menschen, an all das, was in uns zur Höhe, was in die Tiefe strebt . . . Es gibt daher nur einen Kampf, der der Mühe wert wäre, den Kampf für das Genie, für das echte Talent." Kein Wunder, daß so hohen Worten und Gedanken, welche der vornehme und uneigennützige Sinn der Brüder niemals Lügen gestraft hat, die Herzen der Jugend entgegenschlugen; wieviel Talente wurden durch den rührenden Optimismus der wackern Cherusker, durch das Geklirr ihrer „Kritischen Waffengänge" aufgeweckt, wieviele unsrer ersten Schriftsteller gaben noch jüngst bei Heinrichs allzufrühem Tode Zeugnis dessen, was sie ihm und dem Bruder verdanken. Zuerst machte sich das neue Wesen in der Lyrik geltend; begreiflich, da die Poesie der Brüder auch im Lyrischen am stärksten war. Überraschend schnell strömte nun Großstadtstimmung, leidenschaftliche Erotik, Sozialismus und noch tausenderlei neuer Wein in die alten Schläuche, erzeugte sich dann der moderne Inhalt auch wieder moderne Formen; 1882 schloß sich der sehr begabte Karl Henckell, später lange Zeit Tyrtäus der Sozialdemokratie, an Heinrich Hart, 1884 begann die stofflich und stilistisch höchst originelle und bedeutende Lyrik Detlevs v. Liliencron mit den „Adjutantenritten" ihren Weg in die Nation, im selben Jahr gab Wilhelm Arent eine lyrische Anthologie „Moderne Dichtercharaktere" heraus (2. Aufl. 1886 unter dem Titel „Jungdeutschland"), in der zwar Alt und Neu noch recht bunt und kraus durcheinandergehen, aber neben Henckell auch schon Arno

Holz und O. E. Hartleben als Mitarbeiter auftreten, und 1885 erschienen Arno Holzens „Buch der Zeit“ und Otto Kamps „Armeleutslieder“, Sammlungen, denen bei aller Verschiedenheit der Fülle und des Wertes die antikapitalistische Tendenz gleichwohl gemeinsam ist; außerhalb der eigentlichen Literatenwelt hatte der Autodidakt Max Kretzer (geb. 1854) schon 1880 den deutschen Arbeiterroman begründet[1]). Noch aber war die Bewegung gewissermaßen eine interne Angelegenheit der Schriftstellerwelt geblieben, von den großen Zeitungen meist totgeschwiegen, von den tonangebenden Literaten kaum sonderlich beachtet oder völlig unterschätzt.

Daß eine „Revolution der Literatur“ bevorstehe, sogar schon wüte, wurde die deutsche Intelligenz doch erst gewahr, als der Berliner Karl Bleibtreu (geboren 1859) 1886 einer Flugschrift, die rasch nacheinander drei Auflagen erlebte, jenen drohenden Titel gab. Hatten die Hart mit Ruten gezüchtigt, hier ward mit Skorpionen zugeschlagen, hier, die Wahrheit zu sagen, auch ein Erkleckliches übers Ziel hinausgeschossen, wenn Bleibtreu, statt die volle Wucht seiner Berserkernatur gegen die Geschäftsdichtung zu kehren, vielmehr ohne Pietät und abwägende Gerechtigkeit grade die wenigen Lichtpunkte im Dunkel der Verfallszeit zu verlöschen suchte: Scheffel, Storm, Keller, Spielhagen, Wilbrandt, Heyse („dieser unsittlichste und schädlichste Poet der Neuzeit“), bloß für Wildenbruch fand er freundliche Worte. Hier war die wirkliche Revolution mit ihrer rücksichtslos arbeitenden Guillotine; so allerdings gewann man

[1]) Die Priorität in der Stoffwahl wahrt er sich z. B. in der zweiten Auflage (1898) der „Betrogenen“: „Mancher, der dieses Buch zum erstenmal in die Hände bekommt, wird vielleicht erstaunt sein, daß in demselben sehr vieles enthalten ist, was Nachahmer dramatisch und novellistisch verwertet haben. Der Verfasser freut sich der Anregungen, die er nicht nur in diesem Romane, sondern auch in seinen späteren Werken gegeben hat“.

freie Bahn für ein neues Heroengeschlecht von Freiheitskämpfern, als deren Abschluß, als deren Napoleon Bleibtreu höchst selbstbewußt seine eigne, allerdings in mehr als einer Hinsicht strategisch begabte und herrschverständige Persönlichkeit im Auge hatte und vor Augen stellte. Wir aber können heut in ihm nur einen Verkünder und Vorstreiter, den Desmoulins, bestenfalls den stiernackigen Danton unsrer literarischen Freiheit sehen, deren Lorbeeren andere ernten sollten, als der auf allen dichterischen und mehreren wissenschaftlichen Gebieten unermüdlich und niemals geistlos tätige, durch großzügigen Heroenkultus und originelle Geschichtsauffassung hervorragende Schriftsteller. Traurig, daß er gar bald anderen, stärkeren Künstlern weichen mußte und dies nicht mit jener vornehmen Haltung zu tun vermochte, über welche die Brüder Hart im gleichen Falle verfügten. Auch Bleibtreu hat mehr vom Kritiker und Denker, vom Agitator à la Björnson in sich als vom Poeten, und er weissagt in der „Revolution der Literatur" die damals im Anmarsch begriffene Dichtung mit prophetischem Blick, zwar auch mit prophetischer Unklarheit, wenn er von ihr verlangt, daß sie „sich der großen Zeitfragen bemächtige", „das alte Thema von der Liebe losgelöst von den Satzungen konventioneller Moral beleuchte und sich auf den Boden der Realität stelle", und wenn er als reifste Frucht solches Realismus eine Romantik erwartet, „jene wahre Romantik, welche trotz alledem in den Erscheinungsformen des Lebens schlummert". — Das Geburtsjahr der Bleibtreuschen Kampfschrift zeitigte auch die erste Organisation der jungen Stürmer und Dränger, den Verein „Durch", dem fast nur Jünglinge, u. a. der scharfsinnige Kritiker Leo Berg (geb. 1862), Arno Holz, Johannes Schlaf und Gerhart Hauptmann, in dessen Wohnung 1887 das erste Stiftungsfest gefeiert wurde, angehörten. Als das zweite Vereinsjahr zu Ende lief, brachte ein Mitglied des Kreises, der Germanist Eugen Wolff (geb. 1863), die literarischen Tendenzen, von denen er annahm, daß der Verein als solcher sich zu ihnen bekennen würde, in ein Programm, das, anfangs 1888 in der „Allgemeinen Deutschen Universitäts-Zeitung" veröffentlicht, im Vergleiche mit den älteren

Forderungen der Hart und Bleibtreus dartut, wie sich dem jungen Geschlechte seine Ideale und Aufgaben allmählich verdeutlicht hatten, wie das Bewußtsein, dem Niederreißen müsse nun ein Aufbauen folgen, erstarkt war. „Wie alle Dichtung den Geist des zeitgenössischen Lebens dichterisch verklären soll, so gehört es zu den Aufgaben des Dichters der Gegenwart, die bedeutungsvolle und nach Bedeutung ringende Gewalt des gegenwärtigen Lebens nach ihren Licht- und Schattenseiten poetisch zu gestalten und der Zukunft prophetisch und bahnbrechend vorzukämpfen. Demnach sind soziale, nationale, religionsphilosophische und literarische Kämpfe spezifische Hauptelemente der gegenwärtigen Dichtung, ohne daß sich dieselbe tendenziös dem Dienste von Parteien und Tagesströmungen hingibt . . . Die moderne Dichtung soll den Menschen mit Fleisch und Blut, mit seinen Leidenschaften in unerbittlicher Wahrheit zeigen, ohne dabei die durch das Kunstwerk sich selbst gezogene Grenze zu überschreiten, vielmehr eher durch die Größe der Naturwahrheit die ästhetische Wirkung erhöhen. Unser höchstes Kunstideal ist nicht mehr die Antike, sondern die Moderne". — Ein Jahr nach Gründung des „Durch" erschien die tiefste und schönste unter den vielen Schriften, welche den Umsturz vorbereiteten und begleiteten, Wilhelm Bölsches (geb. 1868) „Naturwissenschaftliche Grundlagen der Poesie, Prolegomena einer realistischen Ästhetik". Auch sie mühte sich, festen Boden für die noch immer auf schwankenden Programmen fußende neue Dichtkunst zu suchen und der geistreiche, vielseitig gebildete, charaktervolle Verfasser glaubte diesen Boden in der philosophisch vertieften Naturerkenntnis, im Haeckelschen Monismus zu finden, dessen Begriffe und Werte Mythologie und Religion ersetzen sollten: Gedanken, die der Verfasser, ein glänzender Popularisator der exakten Wissenschaften, bis zur Gegenwart unermüdlich verfochten hat, und durch die er die Dichtung in ein neues, innigstes Verhältnis zum großartig erfaßten Ganzen wie zum liebevoll betrachteten Detail der Natur setzen wollte. Seine große „Entwicklungsgeschichte der Natur" (1893—1896), die fast gleich-

zeitig und im selben Verlag wie Julius Harts viel zu wenig beachtete „Geschichte der Weltliteratur" (1894—1896) erschien, und all die anderen formvollendeten Schriften Bölsches arbeiten auf wechselseitige Durchdringung von Kunst und Naturwissenschaft hin: ohne daß zwar unsre tatsächlich vorhandene Dichtung viele Spuren so eifriger Propaganda verriete. In engem Zusammenhang mit Bölsche, um den sich Ende der kritischen Achtzigerjahre in Friedrichshagen bei Berlin ein kleiner Kreis der Neuerer bildete, stand Bruno Wille (geb. 1860), der das Schwergewicht seiner Bestrebungen auf politische und religiöse Agitation legte, einem monistischen Pan- oder Atheismus Gemeinden warb und mit beneidenswerter Universalität fast in einem Atem für die christliche Romantik des Novalis und das Programm der Sozialdemokratie eintrat, welch letztere ihn freilich auf die Dauer nicht beherbergen konnte. Die anziehenden und bedeutenden Persönlichkeiten beider Freunde wirkten namentlich im Sommer 1887 auf den kommenden Mann der modernen Literatur, den damals noch völlig unbekannten Gerhart Hauptmann, bei intimem Verkehre tief und bestimmend ein; sie standen auch im Mittelpunkt eines „Ethischen Klubs", in dem sich die Brüder Hart, Adalbert v. Hanstein, Hartleben, Dehmel, Ernst v. Wolzogen, zumeist noch homines novi, begegneten. — Kamen Wille und Bölsche von der Philosophie und den Naturwissenschaften zur Literatur, so schickte gleichzeitig die Germanistik zwei ihrer Jünger ins Vordertreffen der neuen literarischen Heilsarmee. In der guten Schule der großen Berliner Philologen zu scharfer und rücksichtsloser, mit feinsten Werkzeugen arbeitender Kritik erzogen, von Anfang an für Theater und Drama und durch ihren akademischen Lehrer, den originellen Dänen Julius Hoffory (1855—1897) für Ibsens große Kunst lebhaft interessiert, überdies als Journalisten gleichmäßig gewohnt und gewandt, die öffentliche Meinung zu lenken, wirkten der Hamburger Otto Brahm (geb. 1856), dessen Schrift über Ibsen (1887) in Deutschland zwar nicht die frühste, aber die erste wirksame ihrer Gattung war, und der Ostpreuße Paul Schlenther (geb.

1854) einträchtig und parallel als Journalisten und literarische Agitatoren, später dann, jeder in seiner Weise, als Bühnenleiter für die Aufnahme Ibsens, des ausländischen und zuletzt auch des deutschen Naturalismus, insbesondere Hauptmanns. Doch hievon in der nächsten Vorlesung ein mehreres.

So sehen wir unsre neue Literatur Jahr um Jahr wachsen, erstarken, Physiognomie und Haltung gewinnen. Schemenhaft noch dünkt sie uns in den Anfängen der Brüder Hart, schärfer umrissen dann schon in Bleibtreus Kampfschrift und den Bestrebungen des „Durch"; dann geben ihr Bölsche und Wille die Stütze des Monismus, Kretzer, Wille und die Lyriker sozialistische Tendenzen oder mindestens Interesse für das Proletariat, während Schlenther und Brahm zunächst aus Norwegen, bald dann überallher dem bei aller Ungebärdigkeit immer noch zarten Geschöpfe stärkende Nahrung zuführen: all dies in den wenigen Jahren zwischen 1882 und 1890. Und am Ende dieses Zeitraums kommt es bereits zu klarer, freilich nicht sehr überraschender Formulierung, zu anscheinend definitiver Festlegung einer neuen Kunstlehre und, was gleichviel sagen will, des aufzuarbeitenden Programms durch einen Landsmann Schlenthers, Arno Holz (geb. 1863), der solchem „kritischen Bestreben" und der damit verbundenen Polemik und Programmpoesie eine überreiche lyrische Begabung, ja sich selbst zeitweilig aufopferte. Holzens flott geschriebene, aber ganz unmethodische, dabei trotz geringen Umfangs großenteils mit autobiographischem Detail erfüllte Untersuchung „Die Kunst, ihr Wesen und ihre Gesetze" (1891[1]) gipfelt in der seither oft zitierten These: „Die Kunst hat die Tendenz, wieder die Natur zu sein. Sie wird sie [nämlich die Kunst zur Natur] nach Maßgabe ihrer jedweiligen

[1]) Die „Neue Folge" (1892) enthält im wesentlichen nur eine Replik des Verfassers auf eine Kritik Karl Erdmanns, ist sehr ergötzlich und ebenso naturburschikos wie die Programmschrift selbst.

Reproduktionsbedingungen und deren Handhabung". Als Definition des Begriffs der Kunst, wie man leicht sieht, ganz unzulänglich, ist dieser Satz übrigens auch an und für sich insofern irreführend und unrichtig, als ihm die Ausbalancierung durch ein zweites Axiom fehlt. Auf Grund des nun doch schon mehrtausendjährigen Materials, auf das Holz seine Behauptung hätte stützen können, auf Grund auch jener Kritzelei eines Knaben[1]), aus der allein ihm die Offenbarung wurde, wie weiland Jakob Böhmen durch die Zinnschüssel, müßte jenes zweite Axiom die von Holz vergessene oder bezweifelte Wahrheit konstatieren, daß der Kunst als solcher neben der Tendenz, „Natur zu sein", eine nicht minder starke und wesentlichere gegenläufige Tendenz innewohnt. Wo vom Wesen, von den Gesetzen der Kunst die Rede ist, durfte nicht verschwiegen werden, daß durch die ganze Kunstgeschichte hin, soweit wir sie übersehen, und nach menschlichem Ermessen in alle Zukunft Idealismus und Naturalismus, Stilisierung und Kopie, „Schönheit" und „Wahrheit", Phantasie und Verstand einander wechselseitig fördern und hindern, steigern oder beschränken und jedenfalls nur insgesamt, aber nicht isoliert zur Charakteristik der Kunst, der göttlich freien, verwendet werden dürfen. Bedurfte es dazu einer Literaturrevolution, daß die Dichtkunst, wenigstens theoretisch, in Fesseln geschlagen werden sollte, wie sie drückendere kaum in den Tabulaturen der Meistersinger und in Gottscheds Critischer Dichtkunst getragen hatte?

Natürlich war der Naturalismus, wie ihn etwa die Franzosen von Flaubert bis auf Zola theoretisch und praktisch herausgearbeitet hatten, bei dieser Kunstlehre Gevatter gestanden; aber das frühreif-undankbare Kind verleugnete die Paten, verlangte als etwas völlig Neues aufgenommen zu werden und gab ja auch Neues oder relativ Neues, als es sich in Praxis umsetzte; denn grade von Holz gilt, was er von Emile Zola behauptete:

---

[1]) S. 106ff. seines Buchs.

der Praktiker bedeute einen Fortschritt, der Theoretiker einen Stillstand. Gewiß hatte eben damals in Deutschland die Kunst, nämlich die der „Jüngstdeutschen“, die ausgesprochene und vorwaltende Tendenz „Natur zu sein“, schon deshalb, weil sie gegen Richtungen ankämpfte, die aufs gröblichste vernachlässigt hatten, dieser Tendenz zu genügen, ohne nach der andern Richtung hin ein entsprechendes Aequivalent zu bieten, und wie bei anderen Nationen schon früher geschehen war, mußte auch hier auf eine Periode der Wirklichkeitsflucht oder Wirklichkeitsfälschung eine solche der Wirklichkeitssucht folgen. Nichts lag also näher, als das Programm des Naturalismus von jenem Volk, bei dem er sich bereits geraume Zeit entwickelt und geklärt hatte, also von den Franzosen herüberzunehmen und in Deutschland heimisch zu machen. Diese Akklimatisierung, sollte man glauben, hätte darin bestehen müssen, daß der Naturalismus von seiner dogmatischen Härte und Neigung zum Traurigen und Beklemmenden, zu Szenen der Wollust und Qual wenigstens um soviel abgegangen wäre, als der deutsche Volkscharakter an Phantasie, Gemüt, wenn man will Sentimentalität vor dem französischen voraus hat. So hätte es kommen müssen, sagen wir, und so ist es zuletzt auch wirklich gekommen, wofür die große Masse der in den letzten 15 Jahren in Deutschland hervorgebrachten Literatur Zeugnis ablegt; aber wahr bleibt andrerseits, daß der erste und vorläufig einzige Kunstlehrer der deutschen Moderne und diejenigen Werke, die unter seinem unmittelbarsten Einflusse entstanden, in ihrem „konsequenten“ Naturalismus den französischen Herodes stark überherodisierten, die Persönlichkeit des Dichters noch radikaler aus dem Kunstwerke ausschalteten und dieses selbst der Wirklichkeit noch weit mehr zu nähern suchten als die Flaubert, Goncourts, Zola je gewagt oder gewollt hatten. Verstehe ich Holz recht, so würde jenes Kunstwerk der einen immanenten Tendenz am besten genügen, also das vollkommenste sein, welches der „Natur“ (doch wohl = Wirklichkeit) ganz kongruent wäre: was diese Kongruenz, „ein Ding der absolutesten Unmöglichkeit“, verhindert und in alle Zeiten verhindern

muß, ist die Unzulänglichkeit der „Reproduktionsbedingungen“[1]), also erstens des Materials, mit dem der Künstler arbeitet (Sprache, Farben usw.), zweitens (worauf Holz wenig Gewicht zu legen scheint) der Fertigkeit des Künstlers, dieses Material zu verwenden, seiner Technik, die „jedweilig“, das heißt nach Nation, Zeitalter, Milieu und Individuum, verschieden ist. Und was wäre auch mit der Erreichung völliger Kongruenz (gesetzt, sie wäre möglich) gewonnen? Statt éiner Wirklichkeit ihrer zwei. Dagegen lassen es die „Reproduktionsbedingungen“ offenbar zu, daß das Kunstwerk der Realität wenigstens jeweils so ähnlich wie möglich werde; es ist (nach dem Vorwort der „Sozialaristokraten“) Ziel der Kunst, „die aus dem gesamten einschlägigen Reproduktionsmaterial sich nun einmal ergebenden Unvermeidlichkeiten möglichst auf ihr Minimum herabzudrücken“. Soweit nun gehen französischer und konsequenter Naturalismus in Wirklichkeit noch ziemlich einträchtig nebeneinander her, wenngleich dieser jenem bisweilen recht schulmeisterlich das Konzept korrigiert. Was sie faktisch trennt, liegt weit weniger in den Theorien als in den Dichtungen, ist nicht sowohl prinzipieller als relativer Art, indem nämlich die französische Schule sich in der Auswahl aus den unzähligen, von der wirklichen Außenwelt herangetragenen, durch die Sinne vermittelten Eindrücken immerhin relative Freiheit gestattet, mit dem guten Recht des Künstlers (und sogar des Gelehrten) die Fülle der Gesichte vereinfacht und reduziert, den Stoff in Ordnung bringt und ideell vertieft, — während der konsequente Naturalismus der Jüngstdeutschen in all dem Romantik und Ideologie wittert und verpönt, dafür aber vielen Eigenheiten des französischen Naturalismus (vgl. Vorl. VI), die Vorliebe für das Zuständliche, für die Schatten- und Nachtseiten der menschlichen Existenz, den Kampf gegen die geschlechtlichen Konventionen noch rücksichts-

---

[1]) Die „jedweiligen Reproduktions-Bedingungen“ hat Holz später in seiner „Revolution der Lyrik“ (1899) durch „ihre Mittel“ ersetzt.

loser in Erscheinung umsetzt. Von diesen Extremen ist die deutsche Dichtung dann während der Neunzigerjahre ziemlich schnell wieder zurückgekommen. So ist an der Theorie des konsequenten Naturalismus, wie sie Holz mit anerkennenswerter Energie und seltner Charakterfestigkeit, wehrhaft um sich hauend wie Hagen und fröhlich wie Volker, geschaffen und verteidigt hat, das Gute nicht eigentlich neu, das Neue nicht überall „gut“, und dasselbe gilt auch von den literarhistorisch sehr wichtigen Dichtungen, mit denen gleichsam die Probe auf die Richtigkeit seiner Berechnungen gemacht werden sollte, Dichtungen, die Holz seit dem Winter 1887 in schönem, an die treue Brüderlichkeit der Goncourts und Hart mahnendem Verein mit dem Querfurter Johannes Schlaf (geb. 1862) schuf[1]). Vier Skizzen aus dem Berliner Klein- und Studentenleben, später unter dem Titel der ersten als „Papierne Passion“ zusammengefaßt, blieben vorläufig noch ungedruckt; Jänner 1889 erschien unter dem gemeinsamen Pseudonym Bjarne P. Holmsen als „Übersetzung aus dem Norwegischen“ mit einer fingierten Biographie des fiktiven Verfassers — denn während des Ibsenrummels der endenden Achtzigerjahre mußte alles aus Norwegen sein — das erste der Öffentlichkeit bekannt gewordene Erzeugnis der neuen Lehre und Technik: drei voneinander unabhängige Erzählungen unter dem Gesamttitel „Papa Hamlet“, bei denen sofort auffällt, daß Ausdehnung und Inhalt in einem ganz ungewöhnlichen Verhältnis stehen, dieser nämlich nach den hergebrachten Anschauungen außerordentlich dürftig, jene unerträglich breit erscheint. Die Erzähler bleiben insbesondre in der größten und verhältnismäßig interessantesten Studie, die der Sammlung den Namen gegeben hat, auch nicht eine Minute „bei der Stange“ und beabsichtigen offenbar, dem Leser in derselben Wahllosigkeit und Buntheit Eindrücke zuzuführen, wie es die Wirklichkeit tut. Als gäbe es

---

[1]) Höchst unerfreuliche Polemik hat später den Anteil beider Dichter an ihren Kompagniearbeiten nicht etwa deutlicher, sondern ganz unkenntlich gemacht.

nur Haupt- oder nur Nebensachen. Einen großen Teil der spärlichen und gleichgiltigen Vorgänge muß man, bisweilen nicht mühelos, aus dem vor lauter Natürlichkeit ganz unnatürlichen Hin- und Widerreden der Personen erraten, und in diesen Dialogen, die mit scheinbar phonographischer Treue das Alltagsgespräch und all seine Satz- und Wortverstümmelungen, Interjektionen u. dgl. wiederzugeben suchen und übrigens bei diesem ersten Versuch noch grade so wenig naturwahr wirken wie das blecherne Geschmetter des Grammophons, liegt die größte und verdienstlichste Neuerung des neuen Stils. Holz und Schlaf haben hiebei ordentlich Jagd auf all das gemacht, was der konventionelle Dichter verschweigen, umgehen, verhüllen würde, und durch solches Forcieren die erhoffte Illusion der Wirklichkeit sehr beeinträchtigt; aber schon ihr Streben nach einer „Sprache, die zum ersten Male bewußt nicht mehr Papier war," ihr energisches Unterstreichen dieser Forderung macht literargeschichtlich Epoche. Stofflich bieten die drei Prosastücke des „Papa Hamlet" durchaus nichts Bemerkenswertes; ihren Verfassern kam es ja auch vorläufig auf den Inhalt gar nicht an, die neue Form und mit ihr die neue Kunst sollten hier veranschaulicht werden, als könnte diese, wie weiland Midas, was sie nur berührte, vergolden. Man hüte sich, „Papa Hamlet" zu unterschätzen; es war doch kein Kleines, mit allen bisher für die Erzählung geltenden Gesetzen und Verhältnissen radikaler zu brechen als irgendwer in Europa zuvor und hernach, den buntscheckigen, gleichsam nur auf einen aus größerer Distanz betrachtenden Leser berechneten impressionistischen Stil zu finden, und — vor allem — die wohlgesetzten Reden der Roman- und Novellenfiguren ein für allemal durch die Gewalt des Naturlauts zu übertönen. Wie schnell sich dieser konsequente Naturalismus von der Erzählung auf das Drama warf, welche Bedeutung „Papa Hamlet", schon heute nur mehr den Literaturforschern bekannt, für den ersten deutschen Dramatiker der Gegenwart gewann, bleibt der nächsten Vorlesung zu zeigen vorbehalten.

So hatte denn die literarische Fronde dank vornehmlich Arno Holz zu Ende der Achtzigerjahre in dem konsequenten Naturalismus eine Kunstlehre und ein Programm erhalten, wie man sichs bündiger und deutlicher nicht wünschen konnte; gleichwohl war diesem Dogma nur eine kurze Frist unumschränkter Herrschaft gegönnt, ja kaum hatte es seine ersten Taten aufzuweisen, so rückte schon sein Erbfeind, die symbolistische Lehre, über die deutschen Grenzen und nötigte die „Konsequenten" zu mehr oder minder schnellem Friedensschlusse mit dem Geschmack der Leser und des Theaterpublikums. Den Anmarsch jener neuen Romantik (vergleiche Vorlesung VIII und XII) nach Möglichkeit zu beschleunigen, den Siegeslauf des Naturalismus zu hemmen und abzukürzen, bemühten sich in den Neunzigerjahren mehrere Schriftsteller, keiner geist- und erfolgreicher als Maximilian Harden (geb. 1861), dessen feiner Charakterkopf unter den literarischen Neuerern von Berlin nicht fehlen darf. Sein Anteil an der Literaturrevolution, seine literarhistorische Bedeutung bestehen darin, daß er nicht wie die um Hart und Bleibtreu die Verfallsdichtung, sondern eine ihrer wichtigsten Stützen, die großstädtische Literatur- und Theaterkritik befehdete und von da zu einer mit Scharfsinn, Belesenheit, Temperament und überdies mit allen spezifisch journalistischen Mitteln geübten Kritik der Tagespresse und des Liberalismus gelangte: Angriffspunkte der bürgerlichen Gesellschaft, an denen die übrigen Stürmer und Dränger meist achtlos vorübergegangen waren. Anfänglich dem Naturalismus durchaus nicht abgeneigt, hat Harden dessen Durchbruch als Begründer der „Freien Bühne" und sonst sogar eifrig befördert und, wie immer man über Richtung und mancherlei Inkonsequenzen seiner Personal- und seiner Sozialpolitik, über Tendenzen und Grenzen seiner Preßfeindschaft denken mag, sich als glänzender Beurteiler insbesondre des modernen Dramas und Theaters betätigt. Die Eleganz seines Stils, die Rücksichtslosigkeit und der Witz seiner Angriffe, die Weite seines Horizonts und ein eigentümlich präsentes Vielwissen verschafften dieser unstäten, faszinierenden Persönlichkeit den tönendsten

Namen unter den geistigen Führern Jungberlins, deren jeder einzelne natürlich wieder über eine kleine Gefolgschaft verfügte.

Unzweifelhaft kann die literarische Schilderhebung in München mit der in Berlin an Bedeutsamkeit nicht wetteifern, doch möchte schwer zu entscheiden sein, wo die schatzkündenden Flämmchen der Moderne früher aufzuckten, ob in der nördlichen Reichs- oder in der südlichen Kunsthauptstadt, wo der Naturalismus der Franzosen nicht nur auf literarischem Wege einströmte, sondern auch an so vielen Schülern der Pariser Ateliers eifrige Apostel hatte. Wir haben soeben gezeigt, wie die Berliner Jüngstdeutschen in mehrere von einander anfangs ganz unabhängige Gruppen und Individuen sich sonderten; die Münchener Moderne dagegen gipfelte zunächst ganz monarchisch in der Gestalt Michael Georg Conrads (geboren im Jahre 1846), eines fränkischen Bauernsohns und „gelernten" Journalisten, der in Frankreich den Naturalismus, in Italien den Verismo Jahre hindurch gleichsam an der Quelle studiert und durch ständige radikale Parteinahme an deutschen Zeit- und Streitfragen engste Fühlung mit dem modernen Kulturleben behalten hatte. Wie ehemals Sardou und Dumas auf Paul Lindau, so wirkten nun die Goncourts, Daudet, Zola auf den enthusiastischen Süddeutschen, der schon 1880 in den Literatur- und Kunstplaudereien „Parisiana" Zola, den Großmeister des Naturalismus, auf Unkosten Sardous erhob, 1883 den deutschen Schriftstellertag in Darmstadt, wo Epigonen wie Wichert und Bodenstedt das große Wort führten, durch Verkündigung ketzerischer Kunstlehren aufs höchste verblüffte und als Novellist („Lutetias Töchter") in Zolas Spuren trat, dann 1888 und 1889 in zwei umfänglichen Romanen („Was die Isar rauscht" und „Die klugen Jungfrauen") das Münchener Leben in seiner ganzen Breite und Tiefe mit den Mitteln des französischen naturalistischen Romans zu bewältigen suchte. Freilich, dies mißlang ihm, dem gleich den Hart und Bleibtreu mehr zum Kampf als zur Kunst Geschaffnen; aber der Nachdruck, den seine hochgeachtete

und sympathische Persönlichkeit den Formen und Stoffen des französischen Naturalismus lieh, war ein sehr beträchtlicher, half das lüsterne Gruseln, das der Durchschnittsgebildete bisher für diese Kunstrichtung in Bereitschaft hatte, besiegen und Achtung für den künstlerischen und sittlichen Ernst dieser Schöpfungen erkämpfen. An Semestern den meisten Modernen um mehr als zwanzig voraus, sah Conrad dann bald in München neben sich neidlos jüngere und poetisch kräftigere Persönlichkeiten aufkommen und ihrerseits zu literarischen Mittelpunkten werden, wie Otto Julius Bierbaum, Hans v. Gumppenberg, Max Halbe (seit 1895 in München, vgl. Vorlesung XI), Wolzogen; und seine Führerschaft verwandelte sich allmählich in eine Art Ehrenvorsitz unter den Jungmünchnern, die ihm eine schöne Dankbarkeit bewahren, wiewohl die wilden Feldrufe „hie Heyse — hie Conrad“ längst verklungen sind. An Vereinsgründungen fehlte es auch hier nicht. Ende 1890 wurde auf Conrads und andrer Betreiben eine „Gesellschaft für modernes Leben“, 1898 durch Wolzogen und Ludwig Ganghofer eine „Literarische Gesellschaft“ ins Leben gerufen, und im neu eingerichteten geistigen Haushalt der Nation bewährte sich der Conradsche Kreis mit seiner Begeisterungsfähigkeit, seinem intimen Verhältnisse zur bildenden Kunst, seiner flotten Lebensbejahung als gutes Korrektiv gegen die zersetzende Kritik, die Buchweisheit, die düstrere Weltansicht des Nordens. „Diese lieben vollsaftigen Menschen“, rühmt Wolzogen, „die mit breitem teutschem Gesäß so fest auf der Bierbank kleben konnten, zeigten sich wiederum so feinfingerig und so leicht von Geist, wenn sie ihre Werke formten, daß die derben Linien ihres Temperaments zur anmutigen Kunst und sogar ihre hanebüchene Grobheit zu reizvoller Farbe wurde.“

Was in Berlin und München geschehen war, wiederholte sich nun mutatis mutandis in jeder nur einigermaßen literarisch interessierten Stadt: allenthalben Zeitungsfehden, stürmische Theaterabende, heftige Diskussionen, Vereine, Broschüren, Zeitschriften, die Jugend natürlich vollzählig im Lager der Revolution.

Überall setzen sich neben den alten Autoritäten solche von heute und gestern fest, denn „neu Regiment bringt neue Menschen auf, und früheres Verdienst veraltet schnell“. Überall dann zuletzt Ausgleich und Kompromiß. Wir verzichten natürlich darauf, diesen Prozeß auf dem Boden Leipzigs, Breslaus, der Hansestädte, Prags, zc. zu verfolgen und gönnen nur noch Wien als dem dritten Hauptstützpunkte der Moderne eine besondre Betrachtung. Wenn die Geschäfts- und Epigonenliteratur mit ihren Begleiterscheinungen irgendwo schlechthin unleidliche Dimensionen angenommen hatte, wenn die heranwachsende Generation irgendwo das Bedürfnis nach radikalen, weitausgreifenden Neuerungen empfand, wenn irgendwo erbitterter und wohlorganisierter Widerstand der literarischen Machthaber besiegt werden mußte, so war es hier, und der letzte Umstand vor allem mag erklären, daß die Literaturrevolution in Wien verhältnismäßig spät, erst um 1890, eintrat und dem Naturalismus dann die neue Romantik auf den Fersen folgte. Was für München Conrad, wurde für Wien der geistvolle Faiseur Hermann Bahr aus Oberösterreich (geb. 1863), der auch eine literarische Lehrzeit in Paris absolviert und dann Verbindung mit den Zentren in Berlin und München angeknüpft hatte. Seit 1886 kritisch und schöpferisch tätig, warf er sich zunächst auf den Naturalismus der Franzosen und Strindbergs sexuelle Polemik, um hierauf mit Harden der neuen Romantik zu huldigen („Überwindung des Naturalismus“ 1891), Maeterlinck zu „entdecken“ und seither Programme, Schlagworte und Ziele noch öfter, bisweilen ganz opportunistisch zu wechseln. Unleugbar hat er sich um die österreichische Kunst in bescheidnerem Maßstab ähnliche Verdienste erworben wie etwa Brandes um die Skandinaviens, indem er, in der Zeit seiner „Abklärung“ zu überschwenglichem Lob des Besten wie des Schlechtesten stets bereit, unermüdlich Schöpfungen des Auslands wie neue „Marken“ anpries und einführte und derart die heimische Produktion belebte, hinwiederum durch eifrige Reklame für österreichische Kunst und Unkunst den Export der Heimat zu fördern suchte. Viel verdankt ihm die bildende Kunst des Donaulandes,

weniger die Literatur; im allgemeinen läßt sich nicht verkennen, daß der Zickzackkurs dieses zeitweilig einflußreichsten Wiener Kritikers, die Frivolität, mit der er behauptete[1]) und zurücknahm[2]), seine pathetischen, gemütlichen, ironischen Posen, endlich die Tatsache, daß er, nach dem sich eine ganze Generation bewundernder Künstler und Kunstleute modelte, zuletzt jedes innere Verhältnis zu Kunst und künstlerischen Dingen verlor, viel von den Gebrechen verschuldet haben, an denen die höhere Kultur Österreichs und speziell Wiens noch heute krankt. Das Kompromiß zwischen Alt nnd Neu, von dem nun schon so oft die Rede gewesen ist, hat sich in ihm noch greifbarer und lehrreicher verkörpert als in Sudermann, und natürlich am augenfälligsten dort, wo nicht zwar das Drama, aber das Theater in Betracht kommt. Als Anreger, Anempfinder, Vermittler[3]) wird ihn die Literaturgeschichte festhalten, wenn seine geschickt auf Publikum und Presse der Großstadt berechneten, meist naturalistisch gehaltenen Erzählungen und (vgl. Vorles. XI) Dramen

---

[1]) „Ich halte die Possen Johann Nestroys für das Gewaltigste was in Österreich seit den Tagen des Minnesanges geschaffen wurde. Ich sehe keinen, der seinem Genie verglichen werden könnte, ich stelle ihn weit über Grillparzer und Raimund. Ich rechne ihn aber auch in der deutschen Literatur unter die Ersten: denn er hatte, was von allen Deutschen außer ihm nur noch Heinrich Heine — Esprit." So zu lesen „Moderne Dichtung" 2 (1890):532, ein altes Beispiel für hundert spätere.

[2]) 16. Dez. 1906 in der Wochenschrift „Der Weg" nach anderthalb Dezennien enthusiastischer Anpreisung österreichischer Dicht- und Bildkunst, vor der Übersiedlung ins „Reich:" „Mir ist in den letzten Jahren immer mehr alles, was in Österreich künstlerisch versucht wird, als ein Schwindel vorgekommen. Man kann in Asien nicht Europa spielen. Wir paar Europäer müssen abwarten, bis Österreich europäisch geworden sein wird."

[3]) Vergl. „Renaissance" 1897, „Wiener Theater" 1899, „Premièren" 1901, „Rezensionen" 1903, „Glossen" 1907, alles gesammelte Zeitungsartikel.

ebenso vergessen sein werden, wie die großzügigeren Schöpfungen der Hart, Bleibtreus, und Conrads.

Mustern wir endlich die Zeitschriften des Umsturzes, auf deren Boden der neue Bund der Jugend gegen das Alte geschlossen und besiegelt ward. Dem Historiker sind sie ein wertvolles Archiv, dem literarischen Feinschmecker ein weitgedehnter Keller, darin sich der Most oft ganz absurd gebärdet und edlen Wein öfter verheißt als gibt. Noch trennt uns nicht einmal ein Menschenalter von der Geburt all der Monatsschriften, Rundschauen u. dgl., und doch sind sie schon bis auf wenige Ausnahmen zu den Toten entboten, ja ihrer manche bereits Seltenheiten geworden, denen der Bibliophile nachjagt. Von den ungewiß idealistischen, vorwiegend negativen Organen der Brüder Hart, den „Berliner Monatsheften“ (1885) und dem „Kritischen Jahrbuch“ (1889) ist schon die Rede gewesen; gleichzeitig mit den erstgenannten Blättern entstand die literarhistorisch wichtigste Zeitschrift der ganzen Bewegung, die von Michael Georg Conrad in München begründete „Gesellschaft“ (1885 bis 1902), die anfangs vornehmlich dem französischen Naturalismus diente, späterhin ziemlich unparteiisch den verschiedensten literarischen Richtungen Kampf- und Tummelplatz abgab[1]). Von

[1]) Band I—VIII von Conrad, IX—XIII von ihm und Hans Merian, XIV—XVI von Ludwig Jacobowski, zuletzt von Arthur Seidl herausgegeben. Auch Bleibtreu hat 1889—1890 mitredigiert. Eine Probe aus der Einführung: „Unsere ‚Gesellschaft‘ bezweckt zunächst die Emanzipation der periodischen schöngeistigen Literatur und Kritik von der Tyrannei der höheren Tochter und der alten Weiber beiderlei Geschlechts; sie will mit jener geist- und freiheitsmörderischen Verwechslung von Familie und Kinderstube aufräumen, wie solche durch den journalistischen Industrialismus, der nur auf Abonnentenfang ausgeht, zum größten Schaden unserer nationalen Literatur und Kunst bei uns landläufig geworden. Wir wollen die von der spekulativen Rücksichtnehmerei auf den schöngeistigen Dusel und auf die gefühlvollen Lieblingstorheiten und moralischen Vorurteile der sogenannten Familie (im weiblichen Sinne) arg gefähr-

1887—1889 erschienen als halboffizielles Organ des Vereins „Durch", von Eugen Wolff und Leo Berg im Verlag der von uns bereits genannten „Allgemeinen Deutschen Universitätszeitung" herausgegeben, die „Literarischen Volkshefte", an denen unter anderen die beiden Hart, Wolfgang Kirchbach, Max Koch, Georg Brandes mitarbeiteten, und die den Zweck verfolgten, grade außerhalb der eigentlich literarischen Kreise in gemeinverständlicher und flotter Darstellung der neuen Kunst Verständnis und Freundschaft zu werben; ihren Kampf bezeichneten sie selbst als „gegen den Dilettantismus und das Raffinement, wie nicht minder gegen die Epigonen-Klassizität, für modernen Gehalt und moderne Gestalt der Dichtung" geführt. Das erste Heft befehdete Blumenthal, „den Dichter des deutschen Theaters und der deutschen Presse", das dritte den Epigonen Julius Wolff, das vierte Sardou und Dumas, während z. B. das zweite für Ibsen, das achte für die Dichtung Richard Wagners, das zehnte für Zola eintrat; eine kurzlebige Fortsetzung, die „Deutschen literarischen Volkshefte" (1889), beschäftigte sich namentlich mit dem russischen Roman[1]). Die von Bleibtreu herausgegebene „Literarisch-kritische Rundschau" scheint ihr Geburtsjahr 1888 nicht überlebt zu haben. Zu Neujahr 1890, genau fünf Jahre nach Conrads „Gesellschaft", trat endlich im Verlag des unternehmenden S. Fischer eine lebensfähige Zeitschrift der Berliner Moderne auf den Plan, die dem sensationeller Theaterverein

---

dete Mannhaftigkeit und Tapferkeit im Erkennen, Dichten und Kritisieren wieder zu Ehren bringen." Also mit anderen Worten: Naturalismus! In der nächsten Nummer machte eine insbesondere gegen Paul Heyse zugespitzte, übrigens sehr ungerechte Satire Wolfgang Kirchbachs, „Münchner Parnaß", großes Aufsehen. — 1904 rückten die von Paul Nikolaus Coßmann herausgegebenen „Süddeutschen Monatshefte" an den durch das Eingehen der „Gesellschaft" freigewordenen Platz.

[1]) Die Oktober 1890 bis März 1893 von Eugen Wolff herausgegebenen „Deutschen Schriften für Literatur und Kunst" führten die Polemik in gemäßigter Form weiter.

(vgl. Vorlesung X) nachbenannte „Freie Bühne“: sie sollte Ansichten und Interessen der Gruppen Schlenther-Brahm, Wille-Bölsche, Holz-Schlaf und der Hart, welche schon jener Verein zu einträchtigem Wirken zusammengeführt hatte, unter einen Hut bringen und vertreten. Als Herausgeber zeichnete Otto Brahm, als Redakteur Arno Holz, der freilich bald mit einigen Anhängern sezedierte[1]), später Bölsche, J. Hart, Wille, Bierbaum, seit 1894 dauernd Oskar Bie; auch Bahr gehörte vorübergehend der Redaktion an. Anfangs vornehmlich auf Übersetzungen angewiesen, arbeitete sich die „Freie Bühne“ (1894 „Neue Deutsche“, 1904 „Neue Rundschau“) allmählich zum vornehmsten, exklusivsten modernen Organ empor und erzog sich in Alfred Kerr (geb. 1867) einen ebenso originellen wie manierierten Theaterkritiker.

---

[1]) Eine Probe aus seinem Geleitwort: „Der Bannerspruch der neuen Kunst, mit goldenen Lettern von den führenden Geistern aufgezeichnet, ist das eine Wort: Wahrheit; und Wahrheit, Wahrheit auf jedem Lebenspfade ist es, die auch wir anstreben und fordern. Nicht die objektive Wahrheit, die dem Kämpfenden entgeht, sondern die individuelle Wahrheit, welche aus der innersten Überzeugung frei geschöpft ist und frei ausgesprochen: die Wahrheit des unabhängigen Geistes, der nichts zu beschönigen und nichts zu vertuschen hat und der darum nur einen Gegner kennt, seinen Erbfeind und Todfeind: die Lüge in jeglicher Gestalt. — Kein anderes Programm zeichnen wir in diese Blätter ein ... Die moderne Kunst, wo sie ihre lebensvollsten Triebe ansetzt, hat auf dem Boden des Naturalismus Wurzel geschlagen, sie hat, einem tief innern Zuge dieser Zeit gehorchend, sich auf die Erkenntnis der natürlichen Daseinsmächte gerichtet und zeigt uns mit rücksichtslosem Wahrheitstriebe die Welt, wie sie ist. Dem Naturalismus fremd, wollen wir eine gute Strecke Weges mit ihm schreiten, allein es soll uns nicht erstaunen, wenn im Verlaufe der Wanderschaft an einem Punkte, den wir heute noch nicht überschauen, die Straße plötzlich sich biegt und überraschende neue Blicke in Kunst und Leben sich auftun. Denn an keine Formel, auch an die jüngste nicht, ist die unendliche Entwicklung menschlicher Kultur gebunden; und in dieser Zuversicht, im Glauben an das ewig Werdende haben wir eine Freie Bühne aufgeschlagen für das moderne Leben.“

Das älteste Organ der österreichischen Moderne war die von E. M. Kafka und J. Joachim in Brünn herausgegebene „Moderne Dichtung“ (1890 f.; zuletzt „Moderne Rundschau“), deren Programm Hermann Bahr in einem der ersten Hefte mit tönenden Worten entwarf[1]), deren Mitarbeiter sich nur zum kleinen Teile aus Österreich rekrutierten, und die nach kurzem Eigenleben sich mit der Berliner „Freien Bühne“ vereinigte. 1894 ging aus der „Wiener Literaturzeitung“ (1890 ff.) die „Neue Revue“ (bis 1897, herausgegeben von Heinrich Osten und Edmund Wengraf) hervor, und gleichzeitig ward von J. Singer, H. Kanner und Hermann Bahr „Die Zeit“ gegründet: zwei Wochenschriften, die in erster Linie sozialem und politischem Kampfe gewidmet, gleichwohl auch als Hebel der österreichischen Moderne fungierten, jene mehr auf Seite des Naturalismus, diese für dessen Gegner. Die „Zeit“ erzeugte später ein gleichnamiges Tageblatt und überlebte dessen Geburt nicht lange, während an Stelle der 1897 eingegangenen „Neuen Revue“ im nächsten Jahre die anfangs von R. Lothar herausgegebene „Wage“ als Organ des literarischen Kompromisses, der theater-, zeitungs- und jourfähigen Moderne trat. Von keinem dieser Blätter im Norden und Süden aber wurde und wird an Verbreitung und Wirksamkeit Maximilian Hardens „Zukunft“ erreicht, die, seit Oktober 1892 bestehend, das proteische Wesen ihres Herausgebers deutlich abspiegelt, der Forschung eine unerschöpfliche Fundgrube für die Geschichte der Literatur und im besondern des Dramas abgibt[2]), übrigens aber ihren Schwerpunkt auf

---

[1]) „Wir haben kein anderes Gesetz als die Wahrheit, wie jeder sie empfindet. Der dienen wir. Wir können nichts dafür, wenn sie rauh und gewalttätig ist und oft höhnisch und grausam ...“ Also wieder der Naturalismus. Das erste Heft schmückte bezeichnenderweise das Bild M. G. Conrads.

[2]) Indessen bleiben Hardens Aufsätze für die „Zukunft“, teilweise als „Literatur und Theater“ (1896) gesammelt, an Eindringlichkeit und hinreißendem Schwung weit hinter jenen zurück, die er

preußische und Reichspolitik legt. Immer häufiger ließ nun auch die erbgesessene Tagespresse Vertreter der anfänglich totgeschwiegenen, später mit verständnislosem Zorn, guten oder schlechten Späßen abgefertigten neuen Schule erst als gelegentliche Mitarbeiter, dann auch wohl als Theater- und Literaturreferenten zu Worte kommen, damit nur ja der Anschluß nicht versäumt werde, und vielgelesene bürgerliche Blätter wie die „Tägliche Rundschau", an deren Wiege der Epigone Bodenstedt gestanden hatte (Hart, Dreyer, Strecker), „Vossische Zeitung" (Schlenther, Eloesser), „Der Tag" (Hart, Kerr), „Münchner Neueste Nachrichten" (Gumppenberg), „Neue Freie Presse" (Servaes), „Neues Wiener Tagblatt" (Bahr) u. v. a. liehen so den modernen Programmen Dämpfung zugleich und Resonanz; wie sich denn überhaupt die Alten und die Jungen zuerst auf dem Boden der Journalistik ineinander schicken lernten.

Auch in Ehren ergraute Philisterzeitschriften fielen etwa während der trübe gärenden Übergangszeit zum Entsetzen ihrer angestammten Abonnenten modernsten Redakteuren in die Hände, so z. B. das altehrwürdige „Magazin für die Literatur des Auslandes" erst dem wehrhaften Literaturstrategen Karl Bleibtreu, dann (1888) Wolfgang Kirchbach († 1906). Organ der gesamten Moderne, all ihrer Richtungen und all ihrer Künste wollte dann der mit verschwenderischem Luxus ausgestattete „Pan" (1895 bis 1899[1]) sein, aber ausschweifender Lebenswandel und Mangel an geistiger Beschäftigung bereiteten dem arroganten Snob ein frühes Ende, und ebenso schnell verschwand die geistesverwandte „Insel" (1899—1902) unter den Wellen der Gleichgültigkeit, während zwei fast gleichzeitig und an demselben Orte begründete literarisch-künstlerische Wochenschriften, die „Jugend" und der „Simplizissimus" (München; Jänner, bezw. April 1896),

---

vor Begründung seiner Zeitschrift in der ehemals Lindauschen „Gegenwart" als „Apostata" schrieb und unter dem Titel dieses Pseudonyms (1892) in zwei Folgen sammelte.

[1]) Erst von O. J. Bierbaum, dann von Cäsar Flaischlen redigiert.

sich überraschend lebensfähig erwiesen[1]) und, wiewohl in Stimmung und Haltung grundverschieden, doch zusammenwirkten, moderne künstlerische Anschauungen in die vielberufenen „weitesten Kreise" zu tragen. Als sie ihren Siegeslauf antraten, war die Alleinherrschaft des Naturalismus längst gebrochen, und in richtiger Erkenntnis der Zwie- oder Mehrspältigkeit moderner Kunst vermieden sie es, sich gleich den ersten Organen des neuen Wesens programmatisch zu binden. „Dank unserer Programmlosigkeit — einem Programme, das wir strikte aufrecht erhalten wollen — ist das Feld unserer Tätigkeit ein so unbegrenzt weites, daß eigentlich jeder denkende und herzensfrohe Mensch irgend etwas für die ‚Jugend' in petto haben müßte" ließ sich die politisch und künstlerisch ziemlich weit links stehende „Jugend" vernehmen, und ihr radikalerer Kollege stellte sich „ohne alle Ismen" als „Volksfreund und Feind der Philister" vor. Seit 1899 besitzt auch die maßgebende Journalistik Wiens ein Korrektiv wie die Berliner in ihrer „Zukunft", die von Karl Kraus herausgegebene „Fackel", ein in jeder Art von Polemik sehr gewandtes Kampfblatt, das Vorzüge und Schwächen des Hardenschen Blattes mit höchstpersönlichen verbindet und, durch ständige Beobachtung der Angriffsobjekte fasziniert, nicht sowohl führt als zu steter contre-imitation geführt wird, daher denn des Redakteurs Hauptverdienste, was die Literatur anbelangt, auf Darstellung und

[1]) Die „Jugend" hielt 1903 bei einer Auflage von 50 000; die Zahl der Exemplare des „Simplizissimus" wuchs in den ersten acht Jahren von 15 000 auf 85 000. Herausgeber Georg Hirth, beziehungsweise Albert Langen; letzterer (München), sowie S. Fischer, Schuster & Löffler, Fleischel & Co., Fontane & Co., Georg Bondi (alle Berlin) und E. Diederichs (Jena), Begründer und Spezialist des „Buchschmucks", sind derzeit die namhaftesten Verleger der „Moderne", deren Anfänge meist bei W. Friedrich (Leipzig) Unterkunft gefunden hatten. — S. Fischer eröffnete seine Verlagstätigkeit 1886/87 mit Werken Bleibtreus, Kretzers, Zolas, Tolstojs, Dostoěvskijs: ein Querschnitt durch die Literaturgeschichte. Albert Langen begann 1894, Diederichs 1896.

Befehdung journalistischer Korruption, Anmaßung, Inkompetenz und auf Opposition gegen die Bahrgruppe beruhen, aber durch eigene Kompetenzüberschreitungen geschmälert werden. Und unzählige Zeitschriften sonst sind dem üppigen Nährboden der Moderne erwachsen, freilich auch wieder hingewelkt „come le foglie“, um kräftigeren Gewächsen Raum und Dünger zu gewähren.

Zehnte Vorlesung

Indem die literarische Revolution der Achtzigerjahre die Verfalls- wie die Epigonendichtung im allgemeinen verwarf, verpflichtete sie sich stillschweigend oder auch laut redend, sie durch Zeitgemäßeres und Künstlerischeres zu ersetzen. Wenn also auch natürlich in erster Linie und vor allem mit den verhaßten Machthabern aufgeräumt werden mußte und eine vandalische Lust des Zerstörens die junge Generation anfänglich berauschte, so beginnt doch gleich darnach, wie Vorlesung IX zu zeigen versuchte, im Norden und Süden ein emsig Bauen und Schaffen der Jüngstdeutschen: hier wird die naturalistische Novelle, dort die soziale Lyrik und eine neue Kunstlehre, dort und hier der Großstadtroman begründet. Und nur das neue Drama bleibt noch aus, so unzweideutig sich auch die Moderne gerade auf diesem Gebiete von der älteren Generation losgesagt hatte. So lange bleibt es aus, daß eben hier die Rezeption des Auslandes (Frankreichs, des slavischen und germanischen Nordens) und die Festlegung der neuen Theorie sich vollständiger und gründlicher vollziehen konnte als etwa bei Roman und Novelle. Dann aber steht plötzlich das neue deutsche Drama da: fix und fertig, wie Pallas aus dem Haupte Jupiters, bewehrt mit dem Rüstzeug der „Konsequenten" tritt es vor ein zunächst allerdings kleines Auditorium. In so schwerem Harnisch, von so groben Sitten, so selbstbewußt, doktrinär und unbelehrbar, vermag sich das junge moderne Drama die „großen" Bühnen, das „große" Publikum nicht zu erobern; was hilft ihm der enthusiastische Beifall einer Gemeinde begeisterter Jünglinge, wohlwollende Anerkennung vereinzelter scharfblickender Greise? Es geht alsbald reuig nochmals

beim Ausland und, vielleicht ganz unbewußt, auch wieder bei der Verfallsdichtung in die Schule, es wird bühnenmöglich, bühnenfähig, bühnengewaltig. Nur in dieser Ausgabe in usum delphini vermag sich der Naturalismus gegenüber der um 1890 aufkommenden, der Phantasie und den Sinnen ganz anders schmeichelnden Neuromantik zu behaupten, und wenn er anfangs seinen Stolz dareingesetzt, à épater le bourgeois, den Bildungs- und Halbbildungsphilister zu verblüffen, so lernt er jetzt dessen Wünsche und Neugierden sorglich berücksichtigen und das psychologische Drama Ibsens, das zuständliche der „Konsequenten" zum Milieustück unserer Tage herabziehen.

Die Berliner Literaturrevolution war in vollem Gange und hatte des Dramas, wie sie es vorgefunden, wahrlich nicht geschont. Gegen Blumenthal und Lindau, die Meister und Typen des Verfallsdramas, hatte sich Ende der Achtzigerjahre so viel ästhetische, gegen Lindau zudem auch soviel persönliche Erbitterung angehäuft, daß die Tage ihrer Theatergewalt damals gezählt schienen; was hatten andrerseits die Vornehmen, Wilbrandt, Wildenbruch, Heyse — der kleinen Epigonen zu geschweigen — in den Kampfschriften dieser Flegeljahre alles zu hören bekommen! Die Jugend, das leuchtete ein, war jener wie dieser Richtung völlig entwachsen und fremd geworden, und schon trat auch jener nordische Dramatiker in das Gesichtsfeld der Deutschen, den die junge Generation brauchte, dessen Gedankenwelt an Reichtum und Tiefe, dessen Formkunst an Feinheit so ganz eigen- und einzigartig schien und war, wie nichts anderes im weiten Umkreis der Zeiten und Völker: seit dem Jahre 1887 etwa werden die Werke Ibsens, allerdings (vgl. Vorlesung IX) in recht unchronologischer Folge, ein integrierender Bestandteil der Lektüre des deutschen Gebildeten, seine Ideen ein Element des deutschen Geistes, seine Dramen für alle Zeit heimisch auf unseren Bühnen. In Berlin, bei den Hoffory, Brahm und Schlenther laufen die Fäden der Ibsen-Propaganda zusammen, in Berlin meldet sich nun auch ein anderer Umstürzler

an, dessen Neuerungen weniger auf das Was, als auf das Wie des Dramas gehen, der nicht wie Ibsen eine schon vorhandene Kunstform aufs höchste vervollkommnet, sondern eine möglichst neue durchzusetzen sucht: der französische Naturalismus (vgl. Vorl. VI) mit seinen breiten Zustandsbildern, seinem Verzicht auf herkömmliche Technik, seiner affektierten Tendenzlosigkeit, seiner ganz neuen Manier des Spielens und Inszenierens. Es hätte des Widerwillens gegen die heimische Produktion, der fiebrischen Empfänglichkeit für alles Neue und Ausländische vielleicht nicht einmal bedurft, um das Gastspiel des Théâtre libre Antoines im kritischen Jahre 1887 für Berlin zu einem theatralischen und literarischen Ereignis zu machen, dessen Wirksamkeit ein Jahr darauf durch einen Besuch der Réjane[1]) verstärkt wurde. Vom Ausland also und nur vom Ausland gewärtigte man für das Drama noch mehr als für die übrige Literatur Neubelebung und Heil: von Skandinavien Vertiefung der Probleme und höchste Verfeinerung der geltenden Technik, von Frankreich und etwa auch von Rußland mächtige Erweiterungen des Stoffkreises und einen ganz neuen, allem Anschein nach viel verheißenden Stil. Sollten aber solche ausländische Muster bleibend, wirklich heilbringend auf die heimische Schöpfung einwirken, sollte das neue deutsche Drama, wenn es einmal fertig dastünde, auch eine ihm gewachsene Bühnenkunst vorfinden, dann genügte es nicht, zu intensivem Übersetzen der Ausländer anzuspornen und in Essays und Broschüren für sie einzutreten: dann war es notwendig, das neue Drama (also zunächst des Auslandes) in seinen mannigfachen Spielarten zur Aufführung zu bringen, um auf diese Weise mit seinen befremdenden Äußerlichkeiten vertraut, für sein Wesentliches und Wertvolles hellsichtig zu werden. Wo aber eine Bühne finden, deren Leiter Interesse oder gar Freude an solchen ästhetisch-pädagogischen Experimenten hätte? Der das finanzielle Risiko trüge,

---

[1]) In deren Spielplan unter anderen E. de Goncourt und Donnay vertreten waren.

Dramen aufzuführen, die alles eher waren als Kassenstücke, teils durch Stoff, teils durch Form, teils durch beides das Durchschnittspublikum abschrecken mußten und von der maßgebenden Kritik keine Schonung, geschweige Förderung zu gewärtigen hatten? Wie endlich einen lediglich aus ultramodernem Holz gezimmerten Spielplan um die Klippe einer Theaterzensur herumbringen, deren heute fast märchenhaft anmutende Strenge damals nicht lange zu suchen brauchte, um in den Dichtungen, auf die es der jungen Generation ankam, politisch, sozial, religiös und sexuell Bedenkliches zu finden? Auch hier zeigte Antoines Théâtre libre, das ganz ähnliche Schwierigkeiten zu besiegen gehabt hatte, den Ausweg: Gründung eines Vereins, Mietung einer Bühne für bestimmte Abende, nur Vereinsmitglieder als Publikum; und nach einer von Harden und Theodor Wolff (geb. 1868) angeregten Konferenz im März 1889 wurde am 5. April von zehn Männern[1]) das Statut der Berliner „Freien Bühne" unterzeichnet. An der Spitze des Vereins standen als Ausschuß eben diese Zehn als „ordentliche Mitglieder" mit sehr weitgehenden Befugnissen, die Führung hatte von Anfang an Brahm inne, und die Ziele der „Freien Bühne" wurden alsbald in einem Aufruf an das kunstsinnige Publikum Berlins festgestellt: „Uns vereinigt der Zweck, unabhängig von dem Betriebe der bestehenden Theater und ohne mit diesen in einen Wettkampf einzutreten, eine Bühne zu begründen, welche frei ist von Rücksichten auf Theaterzensur und Gelderwerb. Es sollen während des Theaterjahres in einem der ersten Berliner Schauspielhäuser etwa zehn Aufführungen moderner Dramen von hervorragendem Interesse stattfinden, welche den ständigen Bühnen ihrem Wesen nach schwerer zugänglich sind. Sowohl in der Auswahl der dramatischen Werke, als auch in ihrer schauspielerischen Darstellung sollen die Ziele einer der Schablone und

[1]) Harden, Wolff, Brahm, Schlenther, die Hart-Brüder, Julius Stettenheim, dem Theateragenten Stockhausen, dem Advokaten Paul Jonas und dem Buchhändler S. Fischer.

dem Virtuosentum abgewandten lebendigen Kunst angestrebt werden". Die Idee erwies sich als äußerst glücklich. Für literarische Neuerungen war der Boden ja seit 1885 zur Genüge aufgepflügt worden, und auf der „Freien Bühne", wenn irgendwo, mußte die bisher vorwiegend kritische Moderne sich auch als schöpferisch betätigen können, mußten ihre mit Platenscher Zuversicht so oft verheißenen Großtaten geschehen, mußte der Messias oder mindestens der Johannes des neuen deutschen Schrifttums erscheinen: Hoffnungen, die teilweis erfüllt wurden. So trieb also ernsthaftes literarisches Interesse einen Teil der geistigen Elite Berlins in den neuen Verein; daneben freilich betätigten ihre werbende Kraft Ehrgeiz und Parteigängerei, nicht minder das Verlangen nach Sensation und Skandal aller Art — und auch dies wurde befriedigt. Der Verein zählte, als er auf seinem Zenith stand, über tausend Mitglieder. Daß seine Leitung, aus der Harden und Wolff, die geistigen Väter des Vereins, ferner Stockhausen gar bald ausschieden[1]), anfangs fast gänzlich in journalistischen Händen lag, hatte zur Folge, daß das zeitunglesende Publikum inner- und außerhalb des Vereins durch dessen Aufführungen[2]) eine Saison lang in Atem gehalten wurde. Während dann das Interesse für die inzwischen auch von den Geschäftstheatern teilweise akzeptierte Richtung der „Freien Bühne" stieg, verlor sich langsam die Teilnahme für diese letztere, das zweite Spieljahr brachte sechs, die folgenden Saisons bei stark herabgesetzten Mitgliederbeiträgen nur mehr ganz vereinzelte Aufführungen, und allmählich fand das anscheinend gegenstandslos gewordene Unternehmen, das zeitweilig sogar auch einen ganz hübschen Überschuß abgeworfen hatte, sein

---

[1]) Die freigewordenen Stellen nahmen Fritz Mauthner, Ludwig Fulda und Gerhart Hauptmann ein, so daß dem „Vorspiel auf dem Theater" nun auch die Dichter nicht mehr fehlten.

[2]) Im ersten Spieljahr neun (mit zehn Stücken) auf den Brettern des „Lessingtheaters"; später übersiedelte der Verein in das Residenztheater.

Ende[1]). Ohne Zweifel tun solche rein literarisch und großzügig geleitete freie Bühnen unserem und jedem Drama zu allen Zeiten not, wär' es auch nur als Korrektiv gegen die natürlich zu allen Zeiten unvermeidliche geschäftsmäßige Theaterschriftstellerei, uud die Literaturgeschichte nimmt Akt von der „Freien Bühne" Brahms als von einem historischen Phänomen höherer Ordnung. Denn hier heischte und gewann das wirklich moderne Drama Licht und Luft zunächst neben dem hergebrachten Theaterstück, dann auf dessen Kosten und zuletzt soweit möglich an dessen Statt; hier erklomm der konsequente Naturalismus mit unheimlicher Geschwindigkeit die dann freilich doch nicht lang behaupteten dominierenden Stellungen, hier fand der Ehrgeiz der jungen Literaten, Schauspieler und Dichter zum ersten Male ein volles Genüge, und manche glänzende Laufbahn erhielt hier den entscheidenden Elevationswinkel! Auch der Umstand erhöht die Bedeutung der „Freien Bühne", daß sie zuerst und fast absichtslos erreichte, was später die gleichnamige Zeitschrift (vgl. Vorlesung IX) bewußt anstrebte: den Zusammenschluß der gesamten bisher in kleine Konventikel zersplitterten Berliner Moderne, u. zw. so, daß die Brüder Hart als Bindeglied zwischen den journalistischen Gründern der „Freien Bühne", dem Kreise des Vereins „Durch" und den Gruppen Holz-Schlaf und Wille-Bölsche, zwischen denen wieder Hauptmann vermittelt, erscheinen.

Wie jenes programmatische Manifest der zehn Gründer ganz richtig hervorhob, verfolgte die „Freie Bühne" keinerlei geschäftliche Ziele, strebte keinerlei Unternehmergewinn an, stellte sich hierdurch vor der Tageskritik und nebenbei auch vor der behördlichen Zensur sicher und hatte das vor sämtlichen anderen

---

[1]) Der Ausschuß (Brahm?) äußerte sich sehr treffend: „In der Natur des Experiments liegt es, daß sein größter Sieg zugleich sein Ende ist" und hielt sich nach dem zweiten Spieljahre die Möglichkeit offen, auch fernerhin kühne Taten aufstrebender Dramatiker, für die sich ein größeres Publikum nicht gleich gewinnen lassen würde, zu fördern.

gleichzeitigen Theaterunternehmungen außer dem ganz isolierten Bayreuth voraus, daß sie sich den Luxus eines rein literarischen Spielplanes leisten konnte, was seit den Meiningern nicht mehr vorgekommen war. Daß ihr Leiter Brahm hierbei das Ausland stark berücksichtigte, die deutsche Produktion fast nur soweit zu Worte kommen ließ, als sie inhaltlich und formell durchaus Neues und künstlerisch Wertvolles bot oder sich naturalistisch gebärdete, stieß damals auf manchen Widerspruch, erscheint aber heute vollkommen gerechtfertigt. Als „Salon der Zurückgewiesenen", als eine Brutanstalt unausgetragener heimischer Geisteskinder von minder entschiedener Parteirichtung hätte die „Freie Bühne" nie jene tiefgehende, gewissermaßen pädagogische Wirkung ausgeübt, in der Geschichte des deutschen Dramas und Theaters nie so epochal gewirkt. Mustern wir die ausländischen Autoren, die auf ihren Brettern erschienen, so geben die Namen gradezu ein kürzestes Resumé des Großteils unserer bisherigen Darlegungen, sie bezeichnen genau, ohne wesentliche Lücke, die für unser modernes Drama in seinem ersten Stadium entscheidenden Einflüsse der Fremde: Zola („Therese Raquin" 3. Mai 1891), die Goncourts, Becque („Die Raben" 15. Februar 1891), Tolstoj („Die Macht der Finsternis" 1890), Strindberg („Der Vater" 12. Oktober 1890; „Fräulein Julie" 3. April 1892), Björnson, Kielland („Auf dem Heimweg" 7. April 1890) und vornehmlich Ibsen, mit dessen „Gespenstern" (29. September 1889) die „Freie Bühne" ihre Aufführungen eröffnete.[1]) Von der älteren deutschen Generation kamen zu Wort der Epigone Fitger („Von Gottes Gnaden" 4. Mai 1890) die Österreicherinnen Ebner-Eschenbach

[1]) „Weil wir in ihm (Ibsen) vor allen andern Germanen den Pfadfinder oder, wenn man will, auch nur den Pfadsucher derjenigen dramatischen Kunst erkennen, die dem neuen Lebensinhalt am nächsten kommt . . ., weil dieses Werk („Gespenster"), abgesehen von seinen künstlerischen Vorzügen und der Kühnheit seines ethischen Grundgedankens das Einzige ist, welches andern Bühnen noch immer untersagt bleibt" (Schlenther 1889).

und E. Marriot, dann Anzengruber („Das vierte Gebot", „Doppelselbstmord" 1891), den ja mannigfache Fäden mit der neuen Schule verbanden — von dieser selbst aber Gerhart Hauptmann („Vor Sonnenaufgang" 20. Oktober 1889; „Das Friedensfest" 1. Juni 1890 am Schlusse des ersten, stürmischesten Spieljahres; „Einsame Menschen" 11. Jänner 1891; „Die Weber" 26. Februar 1893), Holz und Schlaf („Die Familie Selicke" 7. April 1890), Otto Erich Hartleben („Angele" 1891), Ernst Rosmer („Dämmerung" 30. März 1893), Georg Hirschfeld („Die Mütter" Sommer 1895). Da hat man denn den Frühflug unserer dramatischen Moderne beisammen; fehlen nur Halbe und Sudermann, der ganz kurz nach Hauptmanns Erstling mit seiner „Ehre" auf einer Geschäftsbühne, dem von Blumenthal geleiteten Lessing-Theater, einen außerordentlichen Erfolg errungen hatte und somit „freier" u. dgl. Bühnen nicht mehr bedurfte. Und noch vor und nach der Jahrhundertwende erwies sich die „Freie Bühne" als verläßliche Geburtshelferin naturalistischer und nun auch schon spätromantischer Dichtung (Mai 1898 Hofmannsthals „Frau am Fenster", Nov. 1899 Keyserlings „Frühlingsopfer", 19. Mai 1901 „Mutter Maria" von Ernst Rosmer).

Die erste „Freie Bühne" zeugte zahlreiche Töchter, von denen freilich keine auch nur annähernd die Bedeutung der Stammmutter erreicht hat. 1890 begründeten Bleibtreu und andere in Berlin eine „Deutsche Bühne", die schon durch ihren Namen gegen die Ausländerei Brahms protestierte und mit Bleibtreus Napoleon-Drama „Schicksal" begann; aber weder sie noch die Berliner „Fresko-Bühne" (1892) noch die Aufführungen des Wiener „Vereins für modernes Leben"[1]) machten Epoche. 1895 organisierte Max Halbe[2]) in München ein „Intimes

[1]) 1892 Maeterlincks „Ungebetener Gast", dem ein Vortrag Bahrs voranging.

[2]) Mit Runderer u. a. — 1891 war der Versuch, eine „Freie Bühne" in München zu schaffen, vergeblich gewesen.

Theater", welches den Reiz seiner Vorstellungen dadurch erhöhte, daß die Darsteller sich aus den Kreisen der Münchener Schriftsteller rekrutierten, während die Berliner „Freie Bühne" mit Berufsschauspielern gearbeitet hatte. Auch studentische Vereine in Berlin, München und vor allem in Wien (1901—1903) wirkten sehr verdienstlich für „literarische" Aufführungen alter und neuerer Dramen[1]) und gaben den großen Bühnen oft wertvolle Tips. Viel lebensfähiger freilich erwiesen sich solche Theatervereine, die sich zum Ziele setzten, ohne Gewinnstreben zu sehr niedrigen Preisen den breiten Unterschichten der großstädtischen Bevölkerung, insbesondere der industriellen Arbeiterschaft gesunde und schmackhafte Kost zuzuführen[2]). Die von Bruno Wille mit Hilfe Bölsches und andrer 1890 (29. Juli) in Berlin begründete „Freie Volksbühne", ein nach Willes Wort „sozialkritisches" Theater, das in den ersten Jahren Schiller, Pisemskij, Gogol, Zola, Ibsen, Anzengruber, Hauptmann, Sudermann, Fulda, Halbe aufführte, alle Plätze gleich teuer ansetzte und verloste, auch gelegentlich (z. B. bei Schillers „Kabale

---

[1]) In Berlin z. B. „König Ödipus" und die „Orestie" (24. Nov. 1900; beides deutsch von Wilamowitz-Möllendorff); in München Hebbels „Julia" (1903; schon 1898 an der Berliner Freien Volksbühne) „Der Tor und der Tod" von Hofmannsthal (Mai 1898); Wildes „Salome" (4. März 1901), in Wien einzelnes von Euripides, Goethe, („Satyros", „Prometheus", „Elpenor", „Bürgergeneral"), Maeterlinck, Hauptmann, Ibsen („Peer Gynt" 9. Mai 1902, deutsche Uraufführung) u. a. — Den Münchener Verein leitete eine zeitlang E. v. Wolzogen, den Berliner Martin Zickel.

[2]) Fast gleichzeitig forderte (März 1890) der Nationalökonom Georg Adler in der „Gegenwart" zur Gründung von Arbeiterbühnen auf; vgl. seine Broschüre „Die soziale Frage und das Theater" (1891). Großen Einfluß gewann auf die bereits bestehenden Bühnen Emil Reichs Buch „Die bürgerliche Kunst und die besitzlosen Volksklassen" (1892, ²1894); auch „Die Zukunft unseres Volkstheaters" (1892) von A. Bettelheim gehört hierher.

und Liebe") den Aufführungen erläuternde Vorträge nach Art der französischen conférences voranschickte, begann mit 600 Mitgliedern und zählt heute (bei 90 Pfennig Jahresbeitrag) ihrer 12000, ebensoviele ein anderes Berliner Unternehmen gleicher Tendenz, die „Neue Freie Volksbühne" (ebenfalls von Wille geschaffen)[1]; verwandten Zielen strebte das von Raphael Löwenfeld geleitete, allerdings auf Unternehmergewinn berechnete „Schiller-Theater"[2]) zu. In Hamburg wurde 1893 unter Mitwirkung Gustav Falkes und Otto Ernsts eine „Freie Volksbühne" gegründet und mit Hauptmanns „Vor Sonnenaufgang" eröffnet; auch Charlottenburg[3]) und Wien[4]) verfügen nun über ähnliche Institute.

Die IX. Vorlesung hat gezeigt, wie das jüngste Deutschland aus der Fülle von Hemmungen und Impulsen, welche ihm die Verfalls- und Epigonendichtung, dann die vielgestaltige Literatur des Auslandes verschwenderisch erteilten, aus der bunten Menge vager Programme und ausschweifender Verheißungen

---

[1]) Die Leitung hatte lange Zeit Wille, vorübergehend Ludwig Jacobowski, dann (seit 1902) Joseph Ettlinger inne. 1905/06 veranstaltete das Unternehmen nicht weniger als 138 Vereinsvorstellungen, dazu noch 22 allgemein zugängliche. — Einer Sept. 1899 in Berlin mit Ibsens „Fest auf Solhaug" (und Michael Beers „Paria" eröffneten „Deutschen Volksbühne" war nur kurze Dauer beschieden.

[2]) Eröffnung (Berlin O.) 30. August 1894 („Die Räuber"), einer Schwesteranstalt in Berlin N. (bis 1907) 3. September 1902 („Die Braut von Messina").

[3]) Seit Februar 1906; Eröffnung 23. März mit Hartlebens Einakterzyklus „Die Befreiten". — Seit Neujahr 1907 (Eröffnung mit den „Räubern") besteht in Charlottenburg überdies eine Filiale des Berliner Schiller-Theaters.

[4]) Wo das Hofburgtheater lange Zeit hindurch billige Nachmittagsvorstellungen klassischer Stücke bot. — Eröffnung der von Stef. Großmann geleiteten Wiener „Freien Volksbühne" 6. November 1906 mit Leonid Andreëvs „Zu den Sternen".

gegen Ende der Achtzigerjahre vorläufig eine Resultierende seiner Kräfte in dem von Arno Holz ersonnenen, von Holz und Schlaf ins Werk gesetzten „konsequenten" Naturalismus fand, dessen erstes der Öffentlichkeit zugängliches Dokument, „Papa Hamlet", im Jänner 1889 erschien und in seiner prinzipiellen Bedeutung bereits gewürdigt worden ist. Hinzuzufügen bleibt hier, daß in den äußerlich zweifellos der epischen Gattung angehörigen Studien der „Papiernen Passion" und des „Papa Hamlet" (und gerade in den charakteristischen am sichtbarsten) der zur Genüge beschriebene Dialog der handelnden oder leidenden Personen durchaus die Führung übernimmt. Was der Dichter in eigenem Namen zu bemerken hat, wird gleichsam zur Klavierbegleitung der linken Hand herabgedrückt, in einem Falle sogar durch kleinern Druck als sekundär, als minder wesentlich, als Rahmen, Bühnenweisung oder was sonst kenntlich gemacht: ganz im Gegensatz zu der Technik z. B. Zolas, welcher das Heft niemals aus der Hand gibt und (im „Totschläger" u. ö.) sogar über lange Strecken weg mit indirekter Rede arbeitet, um den gleichmäßig epischen oder meinetwegen auch ruhig wissenschaftlichen Stil zu wahren. So kommt es, daß die Erzählungen des französischen Naturalismus in ihrem breiten und kräftigen Abströmen schon von vornherein eine Macht der Illusion und Überzeugung besitzen, die dem unruhigen Spritzen, Sprudeln und Aufschäumen unsres, des konsequenten Naturalismus gänzlich mangelt. Der französische Naturalismus (vgl. Vorlesung VI) trug, indem er breite Zustandsschilderung begünstigte, epische Elemente in das Drama, der deutsche dadurch, daß er die Erzählung vom Dialog überwuchern ließ, dramatische Elemente in die Epik; von „Papa Hamlet" bis zur Anwendung der konsequent naturalistischen Lehren auf das der Regeneration so dringend bedürftige, von der Verfallszeit so tief herabgewürdigte Drama, der höchsten und lockendsten aller Kunstformen, war es nur ein Schritt. Und diesen taten ziemlich gleichzeitig die Schöpfer des „Papa Hamlet" und ein Dritter derart, daß dieser letztere zunächst mehr stofflich, die Dioskuren dann formell das konsequent

naturalistische Drama auf die Beine stellten und jener Dritte zuletzt kraft größerer und tieferer Persönlichkeit und höheren Könnens die neue Kunstform auf einen vorläufig nicht überstiegenen Gipfel führte — alles unter tätiger Mitwirkung der „Freien Bühne".

Im Hochsommer 1889 veröffentlichte der Berliner Verlag C. F. Conrad das Drama „Vor Sonnenaufgang"[1] eines bis dahin so gut wie unbekannten jugendlichen Autors Gerhart Hauptmann[2], das „Bjarne P. Holmsen, dem konsequentesten Realisten, Verfasser von ‚Papa Hamlet' in freudiger Anerkennung der empfangenen entscheidenden Anregung" gewidmet war[3]; gegen Ende September lag es Schlenthern vor, und schon am 20. Oktober des-

[1]) Ursprünglich „Der Säemann" betitelt.

[2]) Gerhart Hauptmann, 1862 in Ober-Salzbrunn (Schlesien) geboren, trieb Landwirtschaft in Jauer, Skulptur in Breslau und Dresden, wirtschaftliche und dramaturgische Studien in Jena und Berlin, reiste im Frühling 1883 und wiederum 1884 nach Italien, nahm 1885 für längere Zeit dauernden Wohnsitz in der Reichshauptstadt, wo er das unreife, stark sozial-ethisch gefärbte, byronisierende Epos „Promethidenlos" (1885) herausgab, dann von den Berliner Modernen mit Kretzer, Bleibtreu, den Hart, dem Kreise des „Durch" und besonders vertraut mit Wille und Bölsche (1887), später (1889) mit Holz verkehrte. Die ersten Spieljahre der „Freien Bühne" machten ihn weiteren Kreisen bekannt, mit den „Einsamen Menschen" faßte er auf den Geschäfts- und Hoftheatern Fuß und wurde schnell eine deutsche, durch die „Weber" eine europäische Berühmtheit. Sein Domizil wechselte seither zwischen Berlin, Dresden und Schlesien, er erhielt (vgl. Vorlesung IV) dreimal den Grillparzer-, einmal den Volksschillerpreis (1905) und, was noch kein deutscher Dichter vor ihm, am 30. Mai 1905 das Ehrendoktorat von Oxford.

[3]) Die Widmung ist in späteren Ausgaben getilgt und durch Dankesworte an Brahm und Schlenther ersetzt. „Möchte es die Zukunft erweisen, daß sie sich, indem sie, kleinlichen Bedenken zum Trotz, einem aus reinen Motiven heraus entstandenen Kunstwerk zum Leben verhalfen, um die deutsche Kunst verdient gemacht haben."

selben Jahres wurde es auf der „Freien Bühne“ dargestellt[1]). Seit den Premièren von Sardous „Fernande“ (1871) und Lindaus „Erfolg“ (1874) hatte Berlin keinen so aufregenden und entscheidenden Theaterabend erlebt. Die Aufführung gestaltete sich durch lebhafte Beifalls- und Mißfallenskundgebungen äußerst stürmisch: selbst unter den Abonnenten der „Freien Bühne“, also auf dem linken Flügel der Berliner Intelligenz fehlte es nicht an Widerspruch gegen eine Dichtung, die, obzwar für die Bühnendarstellung mannigfach gemildert, gleichwohl noch immer Befremdendes und Verletzendes in Überfülle bot und vor allem den Naturalismus, den man sich bisher von Ausländern eben noch hatte gefallen lassen, nun auf nationalen Boden verpflanzte, wo er natürlich das Pathos der geographischen Distanz einbüßen mußte. Die Heimat des Dichters gibt wie später noch oftmals eine mit stark lokalen Farben angelegte Szenerie her, in deren Mittelpunkt eine wirtschaftlich übersättigte, in Trunk und Liederlichkeit verkommende Großbauernfamilie steht. Sicherlich hat Hauptmann aus Tolstojs „Macht der Finsternis“ (vgl. Vorlesung VI) die Anregung und den Mut geschöpft, in der Schilderung ländlicher Korruption und ihrer Folgeerscheinungen so weit zu gehen: Gewagteres als den in der Trunkenheit seiner eigenen Tochter auf den Leib rückenden Bauern Krause hatte die Bühne bis dahin nicht gekannt, kennt sie selbst heute nur vereinzelt. Mit echt naturalistischer Breite wird der moralische und physische Verfall dieser Rougon-Macquarts in Duodez dargestellt; gleichwohl fehlt es an „Handlung“ im alten Sinne nicht, da ein so-

[1]) „Der Verein glaubte ein starkes und ursprüngliches Talent der Reife und künstlerischen Selbstzucht näher führen zu können. Nicht die ästhetische und soziale Tendenz des außergewöhnlichen Stückes, sein schrankenloser, noch schlackenreicher Naturalismus sollte gelohnt werden, sondern der kühne Wagemut des Dichters, aller Konvention und aller Schablone gründlich zu entsagen, und der geniale Versuch, ein neues und volles Leben in dramatische Formen zu fassen“ (Schlenther).

zialistischer Agitator Loth, mit dem sich der Dichter vielfach und doch nicht völlig identifiziert, und die jüngere Tochter jenes Bauern sich in Liebe finden, dieses Band durch doktrinäre Zuchtwahlprinzipien Loths wieder gelöst wird und die Verlassene nunmehr in den Tod geht, während — ein letztes und stärkstes Symptom des Verfalls — ihre Schwester gleichzeitig (beinah auf der Szene) ein totes Kind zur Welt bringt. Alle Gestalten, Loth keineswegs ausgenommen, weisen jene erstaunliche Glaubwürdigkeit, Lebensfülle, Erdschwere, Dreidimensionalität, jenen intensiven Erdgeruch auf, die in der Folge zu Hauptmanns Meisterzeichen werden. Das mit der Mundart virtuos operierende Gespräch verrät deutlich den Einfluß Bjarne P. Holmsens; die Technik des Dramas schwankt unsicher zwischen der absoluten Zuständlichkeit Holz-Schlafscher Erzählungen und dem Stile Ibsens, schleppt noch Rudimente des Monologs mit, hat sich des Raisonneurs nicht ganz entäußert. Einzelheiten, wie die oft bewunderte und nachgeahmte Liebesszene zwischen Loth und Helene Krause, behalten ihren Wert jenseits von Idealismus und Naturalismus, und wie starke Wirkung von dem Drama als solchem ausging, beweist z. B. das enthusiastische, Wesen und Verdienst der Dichtung zwar keineswegs genau erfassende Lob des greisen Fontane: „Hauptmann erschien mir einfach als die Erfüllung Ibsens. Alles, was ich an Ibsen seit Jahr und Tag bewundert hatte, das ‚Greift nur hinein ins volle Menschenleben‘, die Neuheit und Kühnheit der Probleme, die kunstvolle Schlichtheit der Sprache, die Gabe der Charakterisierung, dabei konsequenteste Durchführung der Handlung und Ausscheidung des nicht zur Sache gehörigen — all das finde ich bei Hauptmann wieder; und all das, was ich seit Jahr und Tag an Ibsen bekämpft hatte: die Spintisiererei, das Mückenfangen, das Bestreben, das Zugespitzte noch immer spitziger zu machen, bis daß die Spitze abbricht, dazu das Verlaufen ins Unbestimmte, das Orakeln und Rätselstellen, Rätsel, die zu lösen niemand trachtet, weil sie vorher schon langweilig (!) geworden sind, alle diese Fehler fand ich bei Gerhart Hauptmann

nicht. Kein von philosophisch-romantischen Marotten gelegentlich angekränkelter Realist, sondern ein stilvoller Realist, das heißt von Anfang bis zu Ende derselbe".

Genau ein Halbjahr später brachten **Holz** und **Schlaf** ihren dramatischen Erstling auf die „Freie Bühne" (7. April 1890), die „Familie Selicke"[1]), „durch die man" nach Holzens Wort „in ein Stück Leben wie durch ein Fenster sah". Auch hier eine herabgekommene Familie, deren Oberhaupt trinkt, auch hier Liebe zwischen einer sympathischen Tochter des verfallenden Hauses und einem außerhalb des Verfalls stehenden Manne, auch hier zum Schluß Lösung des Verhältnisses. „Vor Sonnenaufgang" hatte den Naturalismus auf das Land unter Bauern und in nächste Nähe proletarischer Bergarbeiter geführt, „Familie Selicke" wendete den neuen Stil auf das Kleinbürgertum der Großstadt an; dort zerrüttet der Überfluß, hier der Mangel an Erwerb ursprünglich normale Zustände, jenes Stück schließt mit einer grellen Dissonanz, dieses mit einem Mollakkord. Wesentlicher als diese Berührungspunkte und Unterschiede ist doch der Umstand, daß Holz und Schlaf mit der „Familie Selicke" in allem Technischen und Formellen noch beträchtlich über Hauptmanns Neuerungen hinausgehen. Die äußere Handlung, sofern man darunter Betätigung und Konflikte wollender Menschen versteht, ist auf das Existenzminimum reduziert, die Trostlosigkeit wirtschaftlicher und häuslicher Misère ohne die Gewaltsamkeiten Hauptmanns mit quälender Breite, mit der Gründlichkeit deutscher Wissenschaft dargestellt, Rede und Gegenrede der Wirklichkeit phonetisch abgelauscht und durch diese „Erneuerung des Sprachblutes" (Holz) eine allerdings originelle aber furchtbar umständliche Art der Charakteristik herbeigeführt. „Hier haben wir eigentlichstes Neuland. Hier scheiden sich die Wege, hier trennt sich Alt und Neu." Dies Urteil Fontanes über die

[1]) Im selben Jahre auch in Buchform, dann 1892 mit der „Papiernen Passion" und „Papa Hamlet" vereinigt unter dem Titel „Neue Gleise".

„Familie Selicke“ wird man auch heute noch akzeptieren und ferner zugeben müssen, daß von Holzens Standpunkt aus allerdings „zwischen der Diktion z. B. Ibsens und der Rhetorik etwa Schillers . . . kein Wesensunterschied besteht.“ Sondern zwischen Ibsen, Schiller ꝛc. einer- und Holz andrerseits. Jene „beiden Künstler, über das Jahrhundert weg, das sie trennt, und soviel Welten auch zwischen ihnen liegen, in der Überzeugung treffen sie sich: die Sprache des Theaters ist nicht die des Lebens“. Und stolz verglich Holz die Einführung seiner Sprechweise mit der Verdrängung der künstlichen Atelierbeleuchtung älterer Malerei durch das plein-air.

Als nächste Etappen des konsequenten Naturalismus erscheinen Gerhart Hauptmanns „Friedensfest“ und „Einsame Menschen“[1]), dann Johannes Schlafs „Meister Oelze“ (1892)[2]), dann Hauptmanns „Weber“[3]), „Kollege Crampton“ (1892), „Biberpelz“ und „Hanneles Himmelfahrt“ (1893), „Florian Geyer“[4]) und Holzens „Sozialaristokraten“ (1896); die „Versunkene Glocke“ (1896) bezeichnet einen vorläufigen Abschluß. Heben wir aus dieser scharf und deutlich umgrenzten literarhistorischen Gruppe zunächst die beiden Dichtungen heraus, mit welchen die

[1]) 1880 bzw. 1891 in der „Freien Bühne“ veröffentlicht und auf der „Freien Bühne“ dargestellt. Die „Einsamen Menschen“ waren schon 1890 vollendet und wurden bald nach der Uraufführung vom Deutschen (21. März 1891) und Burgtheater gespielt. Das „Friedensfest“ ist Fontane gewidmet.

[2]) Ersch. in der „Freien Bühne“; Auff. erst 1901 Deutsches Theater.

[3]) Erste Aufführung 26. Februar 1893 Freie Bühne, dann 25. Sept. 1894 Deutsches Theater. — Bereits 1892 unter dem Titel „De Waber“ gedruckt; in den „Webern“ erscheint die Mundart der Schriftsprache angenähert.

[4]) Auff. „Crampton“ 16. Jan. 1892 Deutsches Theater, „Biberpelz“ 21. Sept. 1893 ebenda, „Hannele“ 14. Nov. 1893 Berliner kgl. Schauspielhaus, „Geyer“ 5. Jan. 1896 Deutsches Theater (ebenda 1904 wieder aufgenommen).

Zwillingsväter des konsequenten Naturalismus jeder für sich ihre Theorien nochmals verlebendigten, so erscheint Schlafs „Meister Oelze" geradezu als Schulbeispiel der neuen Richtung: ebenso zuständlich und quälend wie die „Familie Selicke", ebenso arm an äußerem und noch ärmer an innerem Geschehen. Die Dichtung bringt ihre Personen nicht vom Fleck, will es auch garnicht, wirkt daher trotz vieler Feinheiten einer pflichtmäßig genau beschreibenden Psychologie rund heraus gesagt langweilig, und das Verscheiden des Titelhelden, welcher das Geheimnis eines vor Zeiten begangenen Verbrechens mit erstaunlicher Willenskraft hütet, wird eben dieser Beharrlichkeit wegen kaum als Ereignis, noch weniger als Abschluß empfunden. Die Phonographie der mundartlich gefärbten Reden, die Kinematographie alltäglicher Existenz spielt wiederum eine große Rolle in der Technik des Dichters, und wenn es in der Poesie bloß auf Korrektheit und konsequente Durchführung des Stils ankäme, so stünde „Meister Oelze" unzweifelhaft in vorderster Reihe der deutschen Dramen[1]). Holzens „Sozialaristokraten"[2]) dagegen sind wertvoller für die Literaturgeschichte als innerhalb der Literatur. Ein amüsantes Kabinettstück „konsequenter" Kleinmalerei, erscheinen sie nicht nur als eins der ersten Dramen

[1]) In späteren Dramen Schlafs: „Gertrud" (1898, Auff. Berliner Theater 22. Okt. 1901, Vorstudie zu den m. W. unveröffentlichten „Feindlichen" 1899), „Der Bann", „Weigand" (1906) konzentriert sich der Naturalismus noch mehr auf die seelischen Vorgänge.

[2]) Der Dichter hatte sie „als das erste einer großen Reihe von Bühnenwerken gedacht, die . . . alle Kräfte und Klassen spiegelnd, nach und nach ein umfassendes Bild unserer Zeit geben soll". Ihm schwebte also ein mächtiger Zyklus vor, ein dramatisches Seitenstück etwa zu den „Rougon-Macquarts"; doch können wir an den stofflich durchaus ephemeren „Sozialaristokraten" außer dem Übertitel „Berlin. Das Ende einer Zeit in Dramen" beim besten Willen nichts entdecken, was etwa gleich der Fortune des Rougon, dem ersten Gesang von Zolas Riesenepos, tiefe poetische Perspektiven, wie ihrer die Architektur eines Zyklus bedarf, zu eröffnen vermöchte.

aus dem Milieu moderner Schriftstellerei und Streberei (vergl. Vorlesung XI), sondern sie liefern der Forschung überdies, wie Polemik und Satire zu aller Zeit, Belehrendes und Interessantes die Fülle; eine gewisse Lizenz derb übertreibender Karikatur dürfen sie ja wohl mit eben solchem Recht in Anspruch nehmen wie Goethes Totengespräch zwischen Göttern, Helden und Wieland oder Platens romantischer Ödipus. Geborner Lyriker, ist Holz nicht minder auch Polemiker von Neigung und Beruf: Zeugnis hierfür legen neben den „Sozialaristokraten“ zahlreiche, sachlich nicht immer gleichberechtigte Antikritiken sowie das höchst originelle Poem „Die Blechschmiede“ (1901) ab, welches indes für den Gegenstand unserer Untersuchungen hier ebensowenig in Betracht kommt wie Holzens Ende der Neunzigerjahre einsetzende Revolutionierung der Lyrik.

Die szenische und damit zugleich die literarische Fernwirkung, welche den Verfassern des „Papa Hamlet“ in jenen Jahren und dem Dichter des „Meister Oelze“ bis auf heute versagt geblieben ist, sie wurde reichlich und nach Verdienst ihrem Jünger Hauptmann zuteil, der von Haus aus besaß, was seine Vorläufer vergleichsweise mühsam erarbeiten und theoretisch sich zurechtlegen mußten: Sinn für die Realität und Fähigkeit, sie poetisch wiederzugeben. Im „Friedensfest“ entrollte er nochmals das grausige Bild einer verfallenden Familie, auch diesmal in kühnsten Linien entworfen und mit stärksten Farben ausgeführt. Die zuständlichen Elemente walten vor, vermögen aber so wenig wie in Hauptmanns erstem Drama die äußere und die psychische Handlung und Bewegung zu ersticken, und wenn wir durch die Dramen der Holz und Schlaf tatsächlich wie durch ein Fenster in ein Stück Leben sehen, aber in ein Stück Leben, das uns selber so wenig ergreift wie den Arzt oder den Advokaten ein „schöner“ Fall ihrer Praxis, so bekundet dagegen Hauptmann von Anbeginn jene geheimnisvolle, in allen dramatischen Stilen mögliche und keinem völlig entbehrliche Kunst, den Hörer und Schauer für die Gestalten der Dichtung persönlich

zu engagieren, in ihm jene Wirkungen hervorzubringen, über deren Wesen man seit Aristoteles streitet, ohne jemals ihr Vorhandensein zu leugnen. Verriet schon das „Friedensfest“ mehr als einmal den Einfluß der „Gespenster“ und überhaupt Ibsenscher Psychologie, so versuchte sich Hauptmann mit den „Einsamen Menschen“ offenbar ganz bewußt in der vornehmen, mit einfachsten Mitteln arbeitenden Technik des nordischen Dichters und geriet hierbei auch stofflich und gedanklich sehr tief in den Bann so großer Muster, insbesondere „Rosmersholms“, dessen bestimmbarer Held, ein Spiel von jedem Druck der Luft, nunmehr für lange Zeit Bürgerrecht im deutschen wie im europäischen Drama gewann. In die Hände derjenigen, „die es gelebt haben“, legte Gerhart Hauptmann dieses Drama. Wie weit es auch hinter seinem unerreichbaren Vorbilde zurückbleibt und zurückbleiben muß, es ist dafür in der Grundstimmung und in den Charakteren trotz aller äußerlichen Abhängigkeit eminent deutsch und übte eben deshalb hierzuland stärkste Wirkung. Wer aber den Dichter nun ein- für allemal als getreuen Schüler von Ibsens Technik und „Modernitäts-Marktschreierei“ (Nordau) etikettieren wollte, den mußte das nächste, schnell zu internationaler Berühmtheit gelangende Drama, ein „Eisenwalzwerk“, der Dichtung, Lügen strafen: in den „Webern“ erreichte der konsequente Naturalismus nicht Deutschlands allein, sondern der Kulturwelt seinen Höhepunkt. Hauptmann kehrte hier auf den Boden seiner Heimat zurück und schilderte Verfall, Elend und sieglose Revolte schlesischer Hausindustrie unübertrefflich gewaltsam und gewaltig mit Hilfe eines großen, scharf auseinandercharakterisierten und doch wieder mit symphonischer Gewalt zusammengehaltenen Personals. Breiteste Zuständlichkeit, die doch stärkster, dramatischer Akzente nicht ermangelt; statt eines „Helden“ eine ganze Volksklasse als leidende, handelnde und wiederum leidende Hauptperson[1]); kein definitiver Abschluß, sondern wie in der „Familie

[1]) Des Dichters Landsmann Laube äußert sich 1845 noch über Arbeiterstücke als solche, vermutlich im Hinblick auf gleichzeitige

Selicke", auch im „Friedensfest" und späterhin noch so oft bei Hauptmann eine tief in die Nebel der Zukunft verlaufende Perspektive; der Stil so korrekt naturalistisch, daß die Illusionskraft der Bühnenhandlung und -rede selbst die physischen Leiden des Hungers glaubwürdig macht, so korrekt, daß die durch den Stoff nahegelegte, ja beinahe erheischte Tendenz in Wirklichkeit nicht vorhanden ist und die „Weber" ähnlich wie ihrerzeit die „Räuber" erst durch zahlreiche behördliche Verbote zu einem Parteistück gestempelt wurden. Als Parteistück machten sie denn auch, viel schwächliche Nachahmung findend, die Runde durch Europa[1]) und die Sache des Dichters vorübergehend zu der der Sozialdemokratie.

Hauptmanns Webertragödie führt die von den Goncourts, Tolstoj, Strindberg ausgehenden, durch Antoine, Brahm und die „Konsequenten" zusammengefaßten Entwicklungslinien auf ihren vorläufigen und vielleicht bleibenden Zenith; völlig als Conquistador aber erscheint Hauptmann im „Kollegen Crampton" und im „Biberpelz"[2]), denn hier unternahm er es zum ersten Male, den konsequent naturalistischen Stil dem Lustspiel dienstbar zu machen oder dieses jenem, aus breitester und unverändert rücksichtsloser Schilderung menschlichen Treibens, aus dem Choc scharf angeschauter, gegenwärtigster Gestalten Wirkungen resultieren zu lassen, die zwar nicht mit der trivialen Heiterkeit der

---

französische mélodrames, vom Standpunkt damaliger Ästhetik polemisch und gleichzeitig prophetisch: „Die Proletarier sind ohnehin noch keineswegs zum Thema eines Dramas zu machen. Was fehlt ihnen? Arbeit und Arbeitslohn. Das nimmt unsere politische Spekulation in Anspruch, aber nicht unsere poetische. Was ist das äußere Elend in der dramatischen Kunst? Die dramatische Arbeit hat es mit Persönlichkeiten zu tun, der Proletarier ist aber als solcher nicht eine Persönlichkeit, er ist ein Massenbegriff."

[1]) Das Théâtre libre ließ sich die „Weber", Fleisch von seinem Fleische, nicht entgehen. Antoine spielte den alten Hilse.

[2]) 1901 im „Roten Hahn" (Auff. 27. Nov. Deutsches Theater) mit schwächeren Mitteln und schwächerer Wirkung fortgesetzt.

geltenden Manufakturkomödien wetteifern, aber den souveränen Humor, wie ihn etwa Molière[1]) oder Kleist in stilisierten Dichtungen entfaltet hatten, auslösen sollten. Stofflich macht Hauptmann zwischen Trauer- und Lustspiel schlechterdings keinen Unterschied. Aus dem schlesischen Künstlermilieu des „Kollegen Crampton" und mit manchen Motiven desselben hat er später den erschütternden „Michael Kramer" aufgebaut, und die Diebskomödie vom „Biberpelz" hätte nur einer leichten Verschiebung der wirkenden Kräfte bedurft, um eine neue Raquin, eine Meineidbäuerin, einen weiblichen Meister Oelze von äußerster Tragik zu erzeugen; auch die Fernsichten, mit denen Hauptmann die Komödien abschließt, statt eine schulgerechte Lösung und Versöhnung der Konflikte zu bieten, können keineswegs als optimistisch aufgefaßt werden: so liegt der Humor, das Lustspielmäßige ausschließlich in der Souveränität des Dichters und dem Humor der von ihm ersonnenen Gestalten. Hier ist, möchten wir mit Fontanes Worten sagen, eigentlichstes Neuland. In der Verfallszeit hatte Paul Lindau sich majestätisch vernehmen lassen: „Ich hege den Wunsch, daß aus dem deutschen Lust- oder Schauspiele das schwer definierbare Etwas, das man wohl ‚modernen Geist' zu nennen pflegt, zu uns spreche, daß man dem Lustspiele, das in der Gegenwart geschrieben . . . auch die Gegenwart anmerke . . . es ist an der Zeit, aus der konventionellen Lustspielsphäre herauszutreten und den festen Grund und Boden der frischen Gegenwart zu beschreiten." Von wem Lindau die Verwirklichung dieses Programms erwartete, durch wen er sie vielleicht schon geleistet glaubte, ist unschwer zu erraten; in Wirklichkeit blieb dieser Triumph Hauptmann vorbehalten.

Im selben Jahre, das den „Biberpelz" brachte, sah ein feingebildeter greiser Aristokrat im Berliner königlichen Schau-

[1]) Dessen „Geiziger" Hauptmann die unmittelbare Anregung zu seiner Lustspieldichtung gab. — In der unmittelbaren Tradition des „Biberpelzes" steht die Diebskomödie „Kater Lampe" des sozialdemokratischen Politikers E. Rosenow (1871—1904).

spielhause ein neues Drama aufgeführt, das er in seinem Tagebuche als „ein gräßliches Machwerk, sozialdemokratisch-realistisch, dabei von krankhaft sentimentaler Mystik, unheimlich, nervenangreifend, überhaupt scheußlich" charakterisierte. Dieses harte Urteil des nachmaligen Reichskanzlers Hohenlohe über „Hanneles Himmelfahrt" werden heute wenige vertreten wollen, aber das Dilemmatische, die Stilungleichheit der Dichtung hat der alte Herr ganz richtig erkannt. Denn in dieser allbereits hoftheaterfähigen Dichtung Hauptmanns wurde zuerst offenbar, daß der Dichter innerhalb der Schranken des Naturalismus oder, genauer gesagt, der naturalistischen Praxis sein Genügen nicht mehr fand, daß die ganz Europa überflutende romantisch-symbolistische Rückströmung auch ihn sogar ergriffen hatte. Merkwürdig nun, wie er sich dem Naturalismus mit naturalistischen Mitteln zu entwinden sucht, auf romantische Impulse zwar reagiert, aber in seiner realistischen Weise. Milieu der „Himmelfahrt" beiläufig das des „Sonnenaufgangs" und der „Weber": schlesische Landbevölkerung, Alkohol, Armut, Liederlichkeit, eine große Maschinerie des Elends, unter deren Rädern ein halbwüchsiges Mädchen in Maeterlinckscher Passivität für fremde Schuld leidet und leidet, bis endlich der Tod das mühselige und beladene Menschenkind hinwegführt. Einen Teil, ja den Hauptteil der Bühnenhandlung aber erfüllen die Phantasien des sterbenden Kindes, die sich nach den geheimnisvollen Gesetzen des Traumes aus Erlebtem, Erlerntem und Unterschwelligem wundersam mischen und, gleich Goethes seligen Knaben immer höher und höher kreisend, vom unmittelbaren Jammer bis zur Gestalt des Heilands aufsteigen. Man sieht leicht, worin die Verletzung der naturalistischen Stilprinzipien liegt: in dem echt romantischen Wechsel der Gesichtspunkte. Zuerst stehen wir mit dem Dichter außerhalb der Ereignisse, vor dem bekannten „Stück Leben", dann wieder denken wir mit Hanneles halluzinierendem Gehirn, sehen mit ihrem geistigen Auge — und dieses Hin und Her wiederholt sich. So tritt Hauptmann zum ersten Male in die uralte, durch Shakespeare, Calderon, Grillparzer glänzend bezeichnete Tradition des

sogen. Traumstückes[1]), weicht anscheinend nur um ein Weniges, in Wirklichkeit sehr weit von der bisherigen Leitlinie seiner Kunst ab, wenn er wie Uhde im Bilde und Kretzer im Roman Christum unter die Mühseligen und Beladenen führt, wenn er das schlesische Armenhaus zum lichten Engelhimmel erweitert und diesen wieder zum Armenhaus verengt, wenn in die grobe Mundart hinein zauberhaft zum ersten Male wieder die von der Doktrin so streng verpönten Verse ertönen. Gewiß, dem Dichter ist dieser Traum ein Traum und nichts weiter, aber was der Naturalismus dem Theaterpublikum so lang und so beharrlich verweigert hatte, hier ists getan: das Finstre wird durch Glanz, die Häßlichkeit durch Schönheit, die Bosheit durch höchste Güte, Leid durch Seligkeit aufgewogen und ausgeglichen, gewissermaßen entschuldigt. Gleichgültig, ob Dichter und Publikum die Phantasien der armen Kleinen als Verheißung und Vorbild wirklicher, dem Tode folgender Himmelswonne ansehen oder nicht, ja gesetzt sogar, dem schönen Traum bliebe in Hauptmanns Welt Verwirklichung versagt: jedenfalls ist, aus Zuschauerdistanz gesehen, ein im alten Sinne versöhnlicher Abschluß erreicht. Kein Wunder, daß von „Hannele" an die Opposition der maßgebenden Blätter gegen den „neurasthenischen Iffland", in dessen „Kollegen Crampton" sich keine Szene findet, „die Iffland und Benedix nicht besser gemacht hätten" (Speidel), allmählich erlahmt, daß der Schützling der weiland „Freien Bühne" von Journalisten interviewt und um Beiträge bestürmt, von Theaterdirektoren umworben, mit Ehrungen überhäuft, von der gesamten öffentlichen Meinung, nicht bloß der literarisch und politisch radikalen, zunächst für voll genommen, dann verherrlicht,

---

[1]) Vgl. später „Schluck und Jau", „Elga". Überhaupt ist die der Zwiespältigkeit moderner Dichtung höchst gemäße Form jetzt beliebter als je, vgl. z. B. Widmanns „Jenseits von Gut und Böse", Bronners „Neues Leben", Fuldas „Schlaraffenland", Schnitzlers „Frau mit dem Dolche", Robert Weils „Irdische Lichter", Adolf Pauls „Teufelskirche".

zuletzt verhätschelt wird — keineswegs zum Segen seiner Kunst, denn er hat seither die Leistungen seiner Frühzeit wohl bisweilen wieder erreicht, aber niemals überboten.

Etwa zwei Jahre nach den Triumphen „Hanneles" erlitt ein Drama, dem Hauptmann soviel Studium und Mühe gewidmet hatte wie vorher und nachher keinem, die große Historie „Florian Geyer", im Deutschen Theater eine völlige Niederlage. Schon im „Hannele" hatte der Dichter sich aus dem das Genie einengenden Stoffkreise gegenwärtigen Verfalls einen Ausweg in die Phantasiewelt eröffnet. Diesmal sollte energischer noch als in den (trotz ihres Datums 1844) gar nicht „historisch" wirkenden „Webern" in die nationale Vergangenheit zurückgegriffen, der Versuch gewagt werden, mit dem Stil des konsequenten Naturalismus den Bauernkrieg von 1525 zu dramatisieren: wieder also eine in Blut erstickte soziale Revolution, unter deren Führern sich ganz besonders leicht und mit größter Wahrscheinlichkeit Gestalten denken ließen, die, unentschieden zwischen Alt und Neu schwankend wie Ibsens Rosmer, wie Johannes Vockerat in den „Einsamen Menschen", die allgemeine Tragik mit ihrer individuellen vermehren. Begeisterter Doktrinär vom Schlage Loths, erweist sich der ritterliche Bauernführer Florian Geyer doch zu schwach, die aus den Fugen geratene Zeit wieder einzurenken. Geyers Fall besiegelt den Untergang der Sache, der er gedient; aber seine Stellung innerhalb der Dichtung ist keineswegs so zentral, wie der Titel vermuten ließe, und das Drama könnte mit größerem Recht „Die Bauern" heißen als etwa Schillers Erstling „Die Räuber". Denn Hauptperson ist wiederum die Masse, die durch ein außerordentlich vielköpfiges, auch diesmal sehr gut individualisiertes Personal poetisch verdeutlicht wird. Die von der grauen Theorie des Naturalismus geforderte Zuständlichkeit erscheint so weit getrieben, daß schier noch mehr im eigentlichsten Sinne hin und her geredet wird, als etwa in Renans „philosophischen" Dramen, bei Browning oder Swinburne. Zwar fehlt es, namentlich gegen das Ende hin, nicht an einzelnen Szenen äußerster Gewaltsamkeit und Drastik, wie sie der kon-

sequente Naturalismus gleichsam als Höhenmarke zur Bezeichnung seiner Flutlinie anzubringen liebt, aber die fast ununterbrochene Diskussion bereits abgetaner Dinge lastet bleiern auf dem zweifellos im großen und ganzen mißlungenen Drama: gerade bei solch einem Stoffe, der, ganz abgesehen von der Tradition des Historiendramas, an und für sich schon gebieterisch Konflikt, Aktion, Bewegung, Leben verlangte, mußte die Holzische Methode zunächst versagen. Auch das kühne Beginnen, den sprachlichen Naturalismus des „Papa Hamlet“ sogar auf die Reformationszeit anzuwenden, Ritter und Bauern das Deutsch Luthers und Huttens reden zu lassen, stellte sich als undurchführbar und seine Durchführbarkeit selber als gar nicht wünschenswert heraus. Und viele geistreiche, manche großartige Momente des Dramas ändern nichts an der Tatsache, daß es dem einzigen Genre angehört, welches französischer Witz verboten wissen wollte, dem genre ennuyeux. Freilich wird dadurch seine literarhistorische Bedeutung nicht geschmälert: wie Flauberts Salammbô, der erste naturalistisch-historische Roman, wie Hauptmanns „Crampton“ und „Biberpelz“ ist auch dieses Geschichtsdrama neuen Stils ein Novum, etwas Großes, und die Arbeit des Bildners bleibt darum nicht minder bewundrungswürdig, weil der Guß mißlang.

Und nun verließ der Dichter, durch die Ablehnung seines Trauerspiels und die sich anschließenden Zeitungsdiskussionen tief verstimmt, ja wohl gar erschüttert, gänzlich den Boden des von einem großen Teil der Kritik mittlerweile eilfertig als „überwunden“ bezeichneten Naturalismus, und seine unheimlich schnell vollendete „Versunkene Glocke“ (1896) errang als Buch außerordentliche und verhältnismäßig dauernde, auf der Bühne nicht minder große, aber vorübergehende Erfolge[1]. Allzuschwer

[1]) Auff. 2. Dez. 1896 Deutsches Theater. — 1906 64. Auflage; im selben Jahre u. a. in Philadelphia aufgeführt. In Deutschland wirkte die Dichtung insbesondere auch auf die ältere Generation, als deren Stimmführer der greise Wilhelm Jordan den Dichter des Märchendramas begeistert feierte.

belud Hauptmann jetzt das dem Steuer so willig gehorchende Fahrzeug seiner Poesie. Höchst persönliche Bekenntnisse eines reichen Künstlergeistes, einer ernst und gewissenhaft ringenden Menschenseele, poetische Gestaltung des Kampfs sozialistischer und individualistischer, religiöser und übermenschlicher Weltanschauung, Schöpfung einer neugermanischen Mythologie, Erzeugung eines lebensfähigen, die Verwandtschaft mit dem Naturalismus nicht verleugnenden idealistischen Stils, Neubelebung der klassischen Verssprache: all dies und vieles andere unternahm dies „deutsche Märchendrama“ ins Werk zu setzen und, wie gleich gesagt sei, mit unzulänglichen Kräften. Doch wer unter den Zeitgenossen hätte solchen und so vielen Aufgaben auch nur annähernd in der Weise Hauptmanns genügt? wer sich so hohe und ferne Ziele gesteckt? Wir messen ihn nur an ihm selbst und Ibsen, wenn wir die Erfindung der „Versunkenen Glocke“ wenig originell, die Handlung träge und ermüdend, den Stil wunderlich unsicher, das Gedankliche im Dichterischen nirgend rein aufgegangen, die Reflexion überwuchernd, die Gestalten zum Teil schematisch, farb- und interesselos, die Symbolik häufig seicht, kleinlich oder spielerisch befinden, und wie beim „Florian Geyer“ flüchtet sich unsere Bewunderung zu Einzelheiten, vornehmlich zu dem Kleeblatt Rautendelein, Waldschrat und Nickelmann, Schöpfungen von so genialem Wurf, daß sie, die Böcklinschen Elementargeister, hundertfach körperlicher, realer, glaubwürdiger erscheinen als die normalen Menschengestalten des Glockengießers, seiner Frau, des Pfarrers usw., in welchen uns alte, zu ihrem Nachteil veränderte Bekannte aus den „Einsamen Menschen“ begegnen. Und wer vermöchte sich den elementaren Gewalten der Katastrophe zu entziehen? Es ist Hauptmanns Niveau und nicht das allgemeine, unter welches Hauptmann hier hinabsinkt: man erkenne die Gefahren, welche den im Glashaus der Öffentlichkeit ohne Rast und Ruh schaffenden modernen Dichter belauern. Die „Versunkene Glocke“ bekundet aber auch die außerordentliche, bisweilen zuweitgehende Empfänglichkeit Hauptmanns für starke künstlerische und philosophische Einflüsse

und die an Ibsen und Strindberg mahnende proteische Wandlungsfähigkeit eines Geistes, der in zwölf Jahren vom epigonischen Römerdrama[1]) über den konsequenten Naturalismus bäuerlichen, bürgerlichen, proletarischen und künstlerischen Milieus weg zu „Florian Geyer“ und der „Versunkenen Glocke,“ von Byron über Darwin und Haeckel zu Nietzsche, von der Meisterschaft der Prosa zu der des Verses gelangt war und durch seine Entwicklung noch mehr als durch sein zeitweiliges Beharren eine ganze Generation Mit- und Nachstrebender auf seine Bahnen zwang.

Seither nimmt Hauptmann unbestritten den Vorrang in der modernen deutschen Dichtung, eine der ersten Stellen in der europäischen Literatur ein, und seine fast ausschließlich dramatischen Dichtungen während des letzten Jahrzehnts tun immer aufs neue dar, was wir als Charakteristika ihres Schöpfers bereits kennen gelernt haben: erstaunliche, gradezu Shakespearesche Lebenswahrheit, namentlich dort, wo er, ein neuer Antäus, schlesische Erde berührt („Fuhrmann Henschel“ 1898, „Michael Kramer“ 1900, „Rose Bernd“ 1903), und daneben unermüdliches Suchen nach neuen Stilen, Formen, Stoffen, Gedankenkreisen, ob er sich nun vom klassischen Lustspiel Englands anregen läßt („Schluck und Jau“ 1900) oder den Kothurngang des Jambendramas zu wandeln sucht („Das Hirtenlied“, Fragment 1898, „Der arme Heinrich“ 1902) oder an die abgeschlossene Dichtung eines Andern[2]) lediglich stilisierend und formgebend herantritt („Elga“ 1905). Daß das Drama Hauptmanns sich

---

[1]) „Der Tod des Tiberius“ (1889, ungedruckt).

[2]) Grillparzers Novelle „Das Kloster bei Sendomir“ (1827). — „Elga“ wurde schon 1896 konzipiert. — Auff.: „Henschel“ 5. Nov. 1898 Deutsches Theater, „Kramer“ 21. Dez. 1900 ebenda, „Rose Bernd“ 31. Okt. 1903 ebenda. — „Henschel“ gelangte u. a. auch auf das Théâtre Antoine. — „Schluck“ 3. Febr. 1900 Deutsches Theater, „Heinrich“ 29. Nov. 1902 Burgth., „Elga“ 4. März 1905 Lessingtheater, „Pippa“ 19. Jan. 1906 daselbst.

noch keineswegs auf dem absteigenden Aste seiner Entwicklungslinie befindet, wie eine philiströse Kritik nur allzu gerne glaubt und glauben macht, ja daß es vielleicht noch nicht einmal den Scheitel erreicht hat, dafür zeugt das Glashüttenmärchen „Und Pippa tanzt“, dessen wundersame tiefe Symbolik trotz oder vermöge ihrer Undurchsichtigkeit ganz anders poetisch lebendig geworden ist als die allegorischen Abstraktionen der „Versunkenen Glocke“. Mit Fug darf Robert Browning, der Schöpfer der „vorüberwandelnden“ Pippa, bei der tanzenden Gevatter stehn; auf die Zukunft unsres Dichters und unsrer Literatur eröffnen sich von hier aus ferne und erfreuliche Perspektiven. Die seit 1906 gesammelt vorliegenden Werke ermöglichen es, annähernd die Summe der Existenz des Fünfundvierzigjährigen zu ziehen: was bedeutet gegenüber solchem Reichtum ein gelegentlicher Mißerfolg[1]), verschuldet oder nicht? was kann er für einen Dichter bedeuten, der vom eignen Schaffen so groß und stolz denkt wie Hauptmann[2])?

---

[1]) „Die Jungfern vom Bischofsberg“ 2. Febr. 1907 Lessingtheater.

[2]) Vgl. die Geleitworte zu den „Gesammelten Werken“: „Allem Denken liegt Anschauung zugrunde. Auch ist das Denken ein Ringen: also dramatisch. Jeder Philosoph, der das System seiner logischen Konstruktionen vor uns hinstellt, hat es aus Entscheidungen errichtet, die er in den Parteistreitigkeiten der Stimmen seines Innern getroffen hat: demnach halte ich das Drama für den Ausdruck ursprünglicher Denktätigkeit, auf hoher Entwicklungsstufe, freilich ohne daß jene Entscheidungen getroffen werden, auf die es dem Philosophen ankommt.

Aus dieser Anschauungsart ergeben sich Reihen von Folgerungen, die das Gebiet des Dramas über das der herrschenden Dramaturgien nach allen Seiten hin unendlich erweitern, so daß nichts, was sich dem äußeren oder inneren Sinn darbietet, von dieser Denkform, die zur Kunstform geworden ist, ausgeschlossen werden kann.

Soviel und nicht mehr will ich sagen zum Geleit dieser ersten Sammlung meiner dramatischen Arbeiten: sie wollen verstanden

Am 27. November 1889[1]), also nur 5 Wochen nachdem „Vor Sonnenaufgang" das Publikum der Freien Bühne auf dem Lessing-Theater in so starke Aufregung versetzt hatte, errang ohne Vereinspatronat auf denselben Brettern die „Ehre", das Werk eines anderen Neulings, Hermann Sudermanns[2]), einen großen, unbestrittnen Erfolg und machte seinen Verfasser, dessen ergreifender Roman „Frau Sorge" (1887) nun erst die verdiente Beachtung fand, über Nacht zum berühmten Dichter. Man hat sich seither, im Ausland noch weit mehr als auf deutschem Boden, gewöhnt, ihm gleiche literarische Ehren und eine ähnlich repräsentative Stellung wie Hauptmann zuzuerkennen, wenngleich ein Großteil der Kritik von Anfang an so hoher Einschätzung widersprach und Sudermann selbst seine eigene Sache 1902 schwer geschädigt hat. In der Tat sind die beiden Persönlichkeiten völlig inkommensurabel. Gemeinsam haben sie nur Nation und Zeitalter, die allgemeine literarische Konstellation und höchstens etwa noch ein stark entwickeltes Heimats- und Stammesbewußtsein. Jeder besitzt, was dem andern fehlt: der eine indivi-

werden als natürlicher Ausdruck einer Persönlichkeit. Im übrigen muß es ihnen überlassen bleiben, ihr Leben, wie bisher, zwischen Liebe und Haß selbst durchzusetzen."

[1]) Nicht 1890 und nicht als Vorstellung der „Freien Bühne", wie in mehreren Handbüchern steht.

[2]) Geboren 1857 in Matziken (Ostpreußen), also ein engerer Landsmann Wilh. Jordans, Schlenthers und Holzens, besuchte Sudermann die Gymnasien in Elbing und Tilsit, die Universitäten Königsberg und Berlin, kam früh in Fühlung mit der Journalistik und mit der Berliner Moderne, trat 1887 mit Novellen im Stil des französischen Naturalismus und mit dem oben erwähnten Roman, seinem tiefsten Werk, 1888 f. mit anderen erzählenden Dichtungen, Ende 1889 mit der „Ehre" hervor. Er lebt zumeist in Berlin. Für seine literarische Geltung im Inland zeugt z. B. seine dominierende Stellung im Goethe-Bund; außerhalb des Sprachgebiets ist seit Kotzebues Tagen kein deutscher Dramatiker so viel übersetzt und aufgeführt worden wie er.

duellste Eigenart, weiten Horizont, reiches Innenleben, die Wandlungsfähigkeit aller genialen Künstler, geheimnisvolle Fühlung mit der Wirklichkeit und wundersame Gewalt über sie, echtes Pathos, ingrimmigen Humor und die Gottesgabe, zu sagen, was der in seiner Qual verstummende Mensch leidet — der andere glänzende Technik alten d. h. Sardouschen Stils, genaueste Kenntnis des Theaters wie es ist, seiner Bedürfnisse und Bedingungen, seines Publikums und seiner Kritik, die Kunst, jedermann verständlich zu sein, über Inkonsequenzen der Charakterzeichnung, Lücken der Motivierung elegant hinwegzugleiten, starke Wirkungen vorzubereiten und voll auszunützen. Ja nicht einmal literarhistorisch gehören Hauptmann und Sudermann irgendwie enger zusammen. Jener bezeichnet a potiori ein Beginnen, das mächtige Aufstreben neuer Richtungen, während Sudermann durchaus als glücklicher Erbe erscheint, welcher das liebe alte Verfallsdrama à la Lindau (vergleiche Vorl. IV) mit Mitteln aus den Hexenküchen verschiedenster Ismen, nach Rezepten bewährtester in- und ausländischer Kapazitäten äußerlich verjüngt, zu neuen Kraftleistungen stimuliert und auf alle Weise modern und interessant zu machen sucht. Als Sudermanns zweites Stück „Sodoms Ende“ polizeilich verboten und, endlich freigegeben, 1890 (5. Nov.) vom Publikum des Lessingtheaters abgelehnt wurde, hatte sein Naturalismus, den man im Gegensatze zu dem der Holz und Schlaf den „inkonsequenten“ nennen könnte, auch das obligate Martyrium absolviert und errang drei Jahre später mit der „Heimat“ (7. Jan. 1893, Lessingtheater) seinen größten, seinen europäischesten Erfolg. Aber von der „Ehre“ mit ihrem Vorder- und ihrem Hinterhaus und deren unmöglichen Insassen, von „Sodoms Ende“, das mit anerkennenswertem Mute Berlin W. zu Leibe geht, und von der äußerlich ganz brillanten „Heimat“ gilt gleichmäßig, was Schlenther von einem der drei behauptet: „Hin und wieder sprechen seine Menschen ein Wort, begehen sie eine Handlung, die der Wirklichkeit des Lebens entsprießt. Meist aber sind sie vom Dichter in Situationen zusammengeballt und in Phrasen

verwickelt, deren Schwulst und Überschrobenheit an Romane erinnert, wie man sie schon vor 25 Jahren in ‚Über Land und Meer‘ und ähnlichen Lesefutterstellen zu verkosten bekommen hat.“ Und dies Urteil, grausam aber gerecht, wird durch die weitere Entwicklung Sudermanns, der seit der „Ehre“ fast jedes Jahr mit einem neuen Bühnenwerk hervorgetreten ist, keineswegs Lügen gestraft. Ja die für die ganze Lindausche Richtung charakteristische Pose, Unwahrhaftigkeit und Effekthascherei, die zu ununterbrochnen Anleihen bei Deutschen, Franzosen und Ibsen drängende Schwäche der Erfindung läßt oft nicht einmal die hohen technischen Qualitäten des Dichters zur Geltung kommen, hat ihm sogar den anfangs höchst gewandten Dialog seiner Gestalten verdorben. In der langen Reihe[1]) „Schmetterlingsschlacht“ (1894), „Das Glück im Winkel“ (1895), „Morituri“ (1896), „Johannes“ und „Die drei Reiherfedern“ (1898), „Johannisfeuer“ (1900), „Es lebe das Leben“ (1902[2]), „Sturm-

[1]) Auff.: „Schmetterlingsschlacht“ (6. Okt. 1894, Lessingtheater, abgelehnt), „Glück usw.“ (11. Nov. 1895 Burg), „Morituri“ (3. Okt. 1896, Deutsches Theater und Burg), „Johannes“ (15. Jan. 1898, Deutsches Theater), „Reiherfedern“ (21. Jan. 1899 ebenda), „Johannisfeuer“ (5. Okt. 1900, Lessingtheater), „Es lebe usw.“ (1. Febr. 1902, ebenda), „Sturmgeselle“ (3. Okt. 1903 ebenda), „Stein usw.“ (7. Okt. 1905 ebenda), „Blumenboot“ (6. Okt. 1906 ebenda.).

[2]) Der Titel, den Harden aus Hamerlings „Danton und Robespierre“ herleiten möchte, stammt aus Gutzkows „Rittern vom Geiste“ (4, 304). — „Sodoms Ende“ ist, beiläufig bemerkt, mit des jr. Dumas „Diane de Lys“, die „Heimat“ mit Lindaus „Maria und Magdalena“, die „Schmetterlingsschlacht“ und der „Johannes“ mit modernen ausländischen Dramen stofflich eng verwandt. Andrerseits hat Sudermann namentlich durch „Ehre“, „Heimat“ und „Fritzchen“ die Stoffwahl seiner Nachfolger entscheidend beeinflußt. — Die „Morituri“ sind Stammeltern ungezählter Einakterzyklen geworden, deren Einzelbestandteile, oft vraiment étonnés de se trouver ensemble, sich unter dem Schutz eines weitherzigen Gesamttitels zusammendrängen: „Die Befreiten“ (Hartleben 1899), „Lebendige Stunden“ (Schnitzler 1902), „Ruhmlose Helden“ (Paul Busson

gesellе Sokrates“ (1903), „Stein unter Steinen“ (1905), „Das Blumenboot“ (1906) bezeichnen die „Schmetterlingsschlacht“ und das Mittelstück „Fritzchen“ der drei ungleichwertigen und ungleichartigen Einakter „Morituri“ den Zenith von Sudermanns bisherigem Können, „Es lebe das Leben“ und „Das Blumenboot“ einen auffallend tiefen Fußpunkt. Gelegentliche Abstecher in die Historie wie „Teja“ (in den „Morituri“) und „Johannes“, der überdies von Wildes „Salome“ (vgl. S. 137) tief in den Schatten gestellt wird, haben solche Begrenztheit nur noch schärfer hervortreten lassen; bei dem von der Mode gebotenen Ritt ins neue romantische Land („Die drei Reiherfedern“) beschränkte sich die Ausbeute auf schöne Stimmungen von der heimischen Bernsteinküste und manch feine seelische Einzelheit, und dem ungewohnten Bereich des Symbolisch-Märchenhaften gewann der Autor nicht Tiefe ab, sondern nur Unverständlichkeit. Auch über Sudermann darf die Literaturgeschichte noch kein endgültiges Urteil wagen. Doch möchte es scheinen, als ob diesem Dramatiker, „dem hohes Dichterlos unfraglich spann die Norne“ (W. Jordan), und dessen große Begabung über allem Zweifel feststeht, gedankliche und seelische Vertiefung, Sieg im Kampfe mit der wirklichen Wirklichkeit schlechterdings versagt seien. An ihm ist es, diese von der Kritik oft geäußerte Befürchtung zu widerlegen: hic Rhodus, hic salta! Nur Taten können hier entscheiden, die unsre Nation freudig von ihrem bühnengewandtesten Dichter geleistet sähe, nicht aber ein Streit auf so niedriger Plattform, wie ihn Sudermann mit einer dem Dichter des liberalen Bürgertums, dem Goethebündler, dem beredten Anwalt geistiger Freiheit sehr übel anstehenden Intoleranz vom 1. November bis

1902), „Zu spät“ (M. E. delle Grazie 1903), „Freiheit“ (Friedrich Adler 1904), „Der Kampf um den Mann“ (Clara Viebig 1905), „Marionetten“ (Schnitzler 1906), „Der Mann“ (Sophie v. Khuenberg 1906), „Genußmenschen“ (Heinrich von Schullern 1906), „Pierrotsdramen“ (Sil Vara 1906), „Das stärkere Geschlecht“ (Felix Dörmann 1906), „Romanstoffe“ (Eugen Robert 1906), „Gegen den Strom“ (Jakob Fürth 1907) u. v. a.

zum 1. Dezember 1902[1]) im „Berliner Tageblatt“ gegen ein Kunterbunt seiner journalistischen Widersacher angeblich im Namen nationaler Literatur und Kultur, in Wirklichkeit aber in eigenster Sache führte. Hier wurde Wahr und Falsch, Groß und Klein, Wichtig und Unwesentlich zu einem so unerquicklichen Brei durcheinandergerührt, die geschichtliche Entwicklung so arg entstellt, daß energische Abwehr[2]) nicht ausbleiben konnte und eine den Absichten des Antikritikers genau entgegengesetzte Wirkung eintrat. Er gewann nicht nur nichts, er verlor sehr viel in allgemeiner Geltung, und die großen äußeren Erfolge, welche ihm gerade das kritische Jahr 1902 gebracht hatte, sind doch nur ein schwacher Ersatz für solchen Verlust.

---

[1]) In Broschürenform unter dem Titel „Verrohung in der Theaterkritik“ (1902).

[2]) Hardens Aufsätze November 1902 bis Jänner 1903 in der „Zukunft“; als Broschüre „Kampfgenosse Sudermann“ (1903). — Minder glücklich Alfred Kerr, dessen Schrift „Herr Sudermann, der D.. Di.. Dichter“ (1903) hauptsächlich die einzelnen, von Sudermann angefochtenen Kritiken Kerrs wiederholt. — Ebenfalls polemisch ein Anonymus: „Aber ... Herr Sudermann!! Offener Brief von einem Theaterbesucher“ (1903).

Elfte Vorlesung

Erscheinen die Achtzigerjahre von Getümmel und Staubwolken des Kampfs um die neue Dichtung, zuletzt und zumal um das neue Drama ganz erfüllt, so ist dagegen die Folgezeit vorerst durch den Sieg und die damit verbundene Mäßigung und Milderung des Naturalismus charakterisiert. Aus erbitterten Bekämpfern und beliebten Angriffsobjekten der öffentlichen Meinung und der Tagespresse verwandelten sich die „Jüngst-“ oder „Gründeutschen“ in geschätzte Mitarbeiter und gar bald in maßgebende Kritiker höchst maßgebender Blätter. Die der neuen Richtung von Anfang an freundlich gesinnten Kreise der Literaturhistoriker bekannten sich nun offen zu ihr, und relativ schnell bequemten sich Auge und Ohr des Publikums zu den starken Reizen und feinen Nuancen des naturalistischen Stils, fand sich der „gute“ Geschmack in dem erweiterten Stoffkreise zurecht doch neben den vielen Opportunisten, die gegen ihre innerste Überzeugung den neuen Göttern opferten, machte der alte Wilhelm Jordan in seiner störrischen Unbelehrbarkeit einen ganz sympathischen Eindruck, ob es gleich befremden mußte, daß solche Berserkerwut während der Verfallszeit fast völlig geschlummert hatte und nun plötzlich gegen eine unzweifelhaft tiefgründigere und höher qualifizierte Literatur losbrach. Im allgemeinen beweist die schnelle Rezeption des Naturalismus seitens des Publikums, wie begierig dieses letztere nach Neuem, wie herzlich müde es des Alten war, so lang dies sich nicht neu drapieren wollte. Freilich ist hiebei auch das allenthalben beschleunigte Tempo modernen Geisteslebens in Betracht zu ziehen.

Sehr deutlich lassen sich die Wirkungen der neuen Ära an der Geschichte der wichtigsten Bühnen verfolgen. Schon 1883,

also vor der großen Schilderhebung der Modernen, hatte Paul Schlenther, temperamentvoll wie der Renommierfuchs einer studentischen Verbindung, den Spielplan, die Spielweise und das Personal der damals angesehensten norddeutschen Bühne, des Berliner Königlichen Schauspielhauses, einer scharfen Kritik unterzogen, und im selben Jahr erstand diesem der modernen Literatur und Kultur indertat allgemach ganz entfremdeten Hause Ifflands, wo das Lindausche Sittenstück unumschränkt regiert hatte, an Ort und Stelle im Deutschen Theater ein gefährlicher Konkurrent. Die erste Direktion (L'Arronge, 1883 bis 1894[1]) pflegte vornehmlich das klassische Repertoire, die nächste (Otto Brahm, 1894—1904) lenkte, soweit dies einem auf Gewinn berechneten Unternehmen nur immer möglich war, in das Fahrwasser der ja eben von Brahm so verdienstlich geleiteten Freien Bühne ein und verschaffte sich durch Pflege Hauptmanns und überhaupt des norddeutschen Naturalismus zeitweilig die literarische, schauspielerische, theatralische Führung im ganzen Sprachgebiet: Traditionen, die nach Brahm auch Lindau (1904—1905) und (seit 1905) der Schauspieler Max Reinhardt[2]) festzuhalten suchten. Auch das von Blumenthal 1888 begründete und bis 1897 geleitete Lessing-Theater in Berlin, in dessen Direktion dann Otto Neumann-Hofer (bis 1904), hierauf Otto Brahm wirkte, übte durch Entdeckung Sudermanns (1889) und wieder in allerjüngster Zeit nicht geringen Einfluß auf die übrigen deutschen Bühnen, so arg auch bei der Begründung Lessings großer Name profaniert worden war. Das Berliner Theater,

[1]) Anfänglich gemeinsam mit Förster, Friedmann, Barnay, Haase.

[2]) Die von ihm 1906 begründeten, auf ein kleines Auditorium (300 Personen) berechneten „Kammerspiele" des Deutschen Theaters erneuern in ihrem experimentellen und exklusiven Charakter gewissermaßen die alte Freie Bühne, stehen aber sonst in allem Äußerlichen unter dem Einfluß der dramaturgischen Ideen Strindbergs einer-, der zuerst vom „Intimen" und „Deutschen" Theater in München und der Berliner „Sezessionsbühne" geübten Stimmungsregie andrerseits.

welches Barnay 1887 eröffnet hatte, das Neue und das Kleine Theater, sowie die allerjüngste Gründung, das Neue Schauspielhaus (1906), erwarben sich ebenfalls größere oder kleinere Verdienste um die Popularisierung des wirklich modernen Dramas, das seit den Tagen der Freien Bühne nach Berlin gravitierte, dort um Aufführung und Erfolg warb und von dort im glücklichsten Falle die Reise durch Deutschland oder gar Europa antrat: ein Zeugnis mehr für die fortschreitende literarische Zentralisierung des Reichs. Das Berliner Theater leitete nach Barnay und Prasch 1900—1902 Paul Lindau, seit 1905 der Schauspieler Ferdinand Bonn. Das Neue Theater, 1892 gegründet, kam 1903 mit dem Kleinen Theater (1901 aus dem Kabarett „Schall und Rauch" entstanden) unter die Direktion Max Reinhardts und stand 1905—1906 in Verbindung mit dem Deutschen Theater desselben Direktors. Das „Kleine" geht seit 1905 wieder seinen eigenen Weg.

Natürlich machten während der Neunzigerjahre so ziemlich alle deutschen Direktionen, große und kleine, eine Schwenkung vom alten hin zum neuen Repertoire, doch aber zumeist, ja fast immer so, daß die Initiative vollkommen den Berlinern überlassen, von ihnen gewissermaßen die Parole jedes Theaterfeldzuges erwartet wurde. Nur selten kam und kommt es vor, daß etwa Breslau (Lobe- und Stadttheater, seit 1896 vereinigt) oder Frankfurt, Leipzig oder Stuttgart durch ihre Premièren einer neuen Dichtung oder gar einem neuen Dichter zu Ansehen verhelfen; am ehesten noch gelingt das in Hamburg (Stadt-, Thaliatheater, Deutsches Schauspielhaus[1]), Dresden (Kgl. Schauspielhaus), dann in München. Hier gesellte sich den königlichen Bühnen (Hof- und Residenztheater) 1901 das Prinz-Regenten-Theater; historisch viel bedeutsamer als dieses erscheint aber das Deutsche Theater, das 1895 die Traditionen des sozusagen privaten Intimen Theaters (vgl. S. 187f.) wiederaufnahm, unter

[1]) Seit 1899 bestehend und von Alfred v. Berger geleitet.

den Direktionen Emil Meßthaler[1]) und Emil Drach der dramatischen Moderne in Bayern den wichtigsten Stützpunkt bot und sich 1897 in das Münchener Schauspielhaus[2]) verwandelte.

Nur Wien kommt als Theaterstadt noch einigermaßen neben Berlin auf. Denn ganz abgesehen von uralten ruhmreichen Traditionen vornehmen wie volkstümlichen Schauspiels und dem Weltruf der österreichischen Operette, konzentriert es naturgemäß in sich das dichterische Schaffen der Deutschösterreicher, das grade in jüngster Vergangenheit quantitativ und qualitativ hoch steht. In der Direktion der kaiserlichen Bühne folgten auf den trefflichen Epigonen Adolf Wilbrandt (1881—1887) die Schauspieler Sonnenthal und August Förster, dann der energische Jurist Max Burckhard (1889—1898), der erste, der herzhaft eine Hofbühne der neuen Literatur auftat. Sein Erbe wurde Paul Schlenther, mit dessen vorsichtig-opportunistischer Direktionsführung, mit dessen Vorliebe für minderwertige Kassastücke freilich ein andrer Paul Schlenther, weiland unerbittlicher Kritiker der „Vossischen" und Vorstreiter der Freien Bühne, durchaus nicht einverstanden gewesen wäre; immerhin erlitt das schauspielerische Prestige der Bühne keine wesentliche Einbuße, nach wie vor blieb die Pflege des klassischen Repertoires Augenmerk nnd Ehrenpflicht des „Burgtheaters" und dieses selbst „innerhalb der Sphäre des mittleren Lustspiels, das von jeher seine eigentliche Domäne war" (Minor), konkurrenzlos. — Eine von dem Schriftsteller Anton Bettelheim angeregte Agitation führte in Bürgerkreisen zur Gründung des Deutschen Volkstheaters, welches am 14. September 1889 mit Anzengrubers letztem Stück „Der Fleck auf der Ehr'" eröffnet wurde und an Anzengruber auch fernerhin festhielt; sonst aber spielte es statt des mundartlichen Volksdramas, das Bettelheim vor allem ge-

[1]) Vorher in Augsburg tätig, wo er die deutsche Uraufführung der „Gespenster" zustande brachte; 1899 Gründer des unternehmungslustigen und wagemutigen Intimen Theaters in Nürnberg.

[2]) Seit 19. April 1901 im eigenen Hause.

pflegt wissen wollte, zunächst sehr viel deutsche und skandinavische Moderne, strebte also etwa die Geltung des Berliner Deutschen Theaters an und verwandelte sich zuletzt in eine ausgesprochne Geschäftsbühne, übrigens vielleicht die beste unter ihresgleichen. Ähnlich entwickelte sich auch das jüngere, am 28. November 1893 eröffnete Raimund-Theater.

Tiefer noch als Bühnen und Direktionen empfanden die Schauspieler den literarischen Umschwung. Für sie war die Verfallszeit des Dramas eine Glanzperiode gewesen. An den relativ einfachen, in großen Zügen entworfenen Gestalten des klassischen Repertoires, an den Schablonen der französischen und gar der deutschen Sittenstücke hatte sich namentlich in Wien unter Laube, Dingelstedt und Wilbrandt, aber auch sonst allerorten das Schauspiel (vgl. Vorl. IV) zu höchster Virtuosität entwickelt; diese aber, durch die strenge Zucht der Laubeschen Schule, dann wieder durch den Einfluß der „Meininger" in den Dienst des Zusammenspiels gestellt, zeitigte Leistungen, denen man kaum die Unvergänglichkeit absprechen mag. Für die Gestalten Shakespeares, Goethes, Schillers hatte sich allenthalben, für die Grillparzers und vereinzelte Hebbels mindestens in Wien im Laufe der Zeit unter Mitwirkung der offiziellen Ästhetik eine gewisse Vulgata der Auffassung gebildet und festgelegt, welche der Schauspieler ohne weitere intensive Denktätigkeit dann nur mehr mit seiner Leidenschaft, seinem Temperament, seinem Humor zu erfüllen brauchte, um nach Maßgabe dieser seiner Kräfte zu wirken, zu begeistern, hinzureißen; und welche schwierigen Probleme hätte vollends ein Sittendrama Sardous, ein Lustspiel Lindaus, ein Volksstück L'Arronges der Intelligenz eines Schauspielers von durchschnittlicher, auch von geringerer Bildung bieten können? Mochten sich die großen Mimen der Verfallszeit, wenn sie Lady Macbeth, den Richter von Zalamea, Götz, Don Carlos, Sappho und Hagen verkörperten, immerhin noch als Diener am Worte, als Subalterne der großen, der allgemein anerkannten Dichter fühlen oder wenigstens bekennen — im

Sittenstück lagen die Verhältnisse für sie ganz anders: hier konnten sie einen großen und oft den größeren Teil des Erfolgs mit gutem Recht für sich selbst beanspruchen, da sie erst das brüchige Skelett der Aktion mit blühendem Fleische zu umgeben, Risse und Nähte kunstvoll zu verdecken, höchst Unwahrscheinliches und Lebloses durch das Einsetzen ihrer eigenen Persönlichkeiten wahrscheinlich und lebendig zu machen hatten. Wenn sie sich gewöhnten, bei aller Ehrfurcht vor den großen Dramatikern der Vergangenheit mit souveräner Leutseligkeit auf die der Gegenwart hinabzublicken, wer will es ihnen verdenken? Nur allzu begreiflich, daß sie sich doch am liebsten auf dem Parkett der von Sardou, Lindau, Blumenthal bevölkerten Salons, in den „guten Stuben" der Spießer L'Arronges bewegten, und daß berühmte Theaterveteranen noch heut, da das Sittenstück nun doch gottlob allmählich auf den Aussterbeetat gelangt, sich wehmütig nach den goldnen Zeiten der „Adrienne Lecouvreur" und der „Eglantine", der „Alten Junggesellen" und der greulichen „Beiden Leonoren" zurücksehnen?

Das Aufkommen des Naturalismus, zuerst des französischen und dann des deutschen, machte auch hier Epoche. Nicht als ob das naturalistische Prinzip nun auf einmal erst in die mimische Kunst eingedrungen wäre, der es vielmehr von Anbeginn eignet, die seiner ja gar nicht entraten kann, so wenig wie irgendeine andere Kunst. Aber es wurde nun, zu allererst bei der Gesellschaft Antoines und dann bei der heranwachsenden Generation überhaupt, das Ausschlaggebende und Ausschließliche: ein begreiflicher Rückschlag sowohl gegen den Idealismus des klassischen, als gegen die Verlogenheit des Verfallsdramas. Menschen des dritten und vierten Standes abzugucken, wie sie sich räuspern und wie sie spucken, wie sie sich kleiden und benehmen, wie sie gehen, stehen und sitzen, sprechen und brummen, schimpfen und delirieren, lieben und hassen, Hunger und Kälte empfinden, die verschiedensten Mundarten zu beherrschen, jede einzelne Rolle aufs äußerste zu individualisieren, alles Herkömmlich-Theatralische völlig abzustreifen oder wenigstens durch eine neue, noch

nicht als solche empfundene Theatralik zu ersetzen, wurde während der Blütezeit des konsequenten Naturalismus höchstes Ziel des jungen Künstlers, wie ihn die Freien Bühnen brauchten, entdeckten, ausbildeten. Das Beiseitesprechen, der Monolog, die Tirade, der Wortwitz, die Anspielungen und Aktualitäten, und was noch sonst im älteren Drama unsichtbare Brücken zwischen Schauspieler und Publikum geschlagen hatte, fiel dem erbarmungslosen Rotstift des Naturalismus zum Opfer. Was die Schauspieler hiebei als Schauspieler verloren, das mußte ihnen die große Erweiterung des Stoffkreises, die Fülle neuer, Belebung heischender Gestalten, neu zu lösender Aufgaben, vor allem das Bewußtsein, einer Reformation zu dienen, mehr als zur Genüge ersetzen. Aber noch ein zweites Moment half mit, um die Schauspielkunst wahrhaft modern zu machen, das Werk Ibsens. Die Kompliziertheit seiner Menschen, die Kühnheit und Tiefe seiner Probleme, die hohe Kunst seines scheinbar das Publikum gar nicht berücksichtigenden Dialogs, die geheimnisvollen Unterströmungen namentlich der späteren Werke: all dies wirkte zusammen, um dem Schauspieler Ehrfurcht vor der Dichtung großen Stils einzuflößen, ihn gleichzeitig in die Grenzen seines Berufs zu verweisen und diese Grenzen doch wieder unermeßlich zu erweitern, mit der Kunst des Künstlers zugleich seine Weltanschauung zu vertiefen, ein Geschlecht denkender Schauspieler zu erziehen, dem Intelligenz, Technik, Welt- und Seelenkunde, gründliche und vielseitige Bildung ersetzen müssen, was etwa die frühere Generation an Verve, Temperament und instinktiver Bühnensicherheit vorausgehabt haben mag. Aus den Traditionen der Verfallszeit, den Impulsen Ibsens und des Naturalismus, denen sich zuletzt noch (s. u. Vorl. XII) die Neuromantik beigesellt, resultieren die Richtungen für die Schauspielkunst der Gegenwart. Noch ist hier alles im Fluß, ganz wie in der Literatur, und doch kann, wie in dieser, das Neue deutlich vom Alten gesondert, freilich auch mancher Übergang zwischen Alt und Neu erkannt werden. Mit den Namen Reicher, Lehmann, Rittner, Dumont, Conrad-Schlenther, Gregori, Reinhardt, Bassermann, Jarno, Me-

delsky, Triesch, Eysoldt[1]) nennen wir natürlich nicht alle, bloß einige besonders wichtige Vertreter des modernen Schauspiels, dessen Anziehungskraft sich am augenfälligsten dadurch bekundet, daß sich ihrer auch hervorragende Künstler und Künstlerinnen älterer Tradition wie Marie Conrad-Ramlo, Stella Hohenfels, Agnes Sorma, Arthur Vollmer, Georg Engels, Adalbert Matkowsky, der dämonische Virtuose Mitterwurzer, Oskar Sauer, der von Laube ausgebildete Tyrolt, die „Meininger" Nissen,

1) Einige Rollen der im Text genannten Schauspieler mögen gleichzeitig die künstlerischen Persönlichkeiten und die für die moderne Darstellung entscheidende dramatische Literatur charakterisieren. Emanuel Reicher: Manders, Hjalmar Ekdal, Rosmer, Wangel, Ejlert Lövborg, Allmers, Rubek, Haëzer („Ghetto"), ferner viele Strindberg- und Hauptmann-Rollen. — Else Lehmann: Lona Hessel, Regine, Gina, Ella Rentheim, Anissja („Macht der Finsternis"), Helene Krause, Käthe Vockerat, Hanne Schäl, Rose Bernd, Pauline (Hirschfeld), Traute („Rosenmontag"). — Rudolf Rittner: Oswald Alving, Ejlert, Borgheim, Ulfheim, Hans („Jugend"), Florian Geyer, Henschel, Rauchhaupt („Roter Hahn"), Armer Heinrich, Flamm („Rose Bernd"), Radke („Pauline") Rudorff („Rosenmontag"). — Luise Dumont: Helene Alving, Rebekka, Hedda, Frau Wilton, Comnena (d' Annunzios „Ruhm"), Herodias („Johannes"). — Paula Conrad-Schlenther: Hilde Wangel, Hannele, Frau Flamm, Lotte („Meister Balzer"). — Ferdinand Gregori: Brand, Manders, Gregers Werle, Rosmer, Loth, Glockengießer. — Max Reinhardt: Engstrand, Mortensgård, Foldal, Akim (Tolstoj). — Albert Bassermann: Bernick, Dr. Stockmann, Hjalmar, Brendel, Nikita (Tolstoj), Traumulus. — Josef Jarno: Solneß, Gustaf (Strindbergs „Gläubiger"), Kaplan („Jugend"), Griesbach („Abschied vom Regiment"), Anatol (Schnitzler), Goring („Ein idealer Gatte"). — Lotte Frank-Medelsky: Hedvig, Ottegebe („Armer Heinrich"), Rose Bernd, Traute, Lore („Stein unter Steinen"). — Irene Triesch: Nora, Rebekka, Hedda, Magda („Heimat"), Elga. — Gertrud Eysoldt: Nora, Frau Elvsted, Hedda, Hannele, Lulu (Wedekinds „Erdgeist"), Salome (Wilde), Elektra (Hofmannsthal), Nastja („Nachtasyl"), Sélysette (Maeterlinck).

Kutschera und Kainz[1]) nicht erwehren konnten. Und zumal von Kainz wurde die moderne Spielweise mit ihrer tiefbohrenden Psychologie, ihrer Neigung zum Rätsel- und Krankhaften, ihren feinen und feinsten Nuancen auf das klassische Repertoire rückübertragen, wodurch dann das im klassischen Drama wenn auch verborgne, so doch vorhandne Problematische zu deutlicher Anschauung gelangte.

Auch die Regie empfand das Bedürfnis, sich zu modernisieren; bei ihrer Verjüngung arbeitete die Altweibermühle mit ganz besonderem Getöse, und was zum Vorschein kam, war ein ungeheuer affektiertes und altkluges, aber sehr interessantes Geschöpf, dessen Schrullen sich hoffentlich und voraussichtlich mit zunehmendem Alter verlieren werden. Hochschule dieser

---

[1]) Conrad-Ramlo, Gattin M. G. Conrads: die erste deutsche Nora. — Hohenfels, Gattin A. v. Bergers: Asta, Rosi („Schmetterlingsschlacht"), Agnes Jordan, Gänsemagd („Königskinder"), Beate („Es lebe das Leben"), Monna Vanna. — Sorma: Nora, Regine, Rita („Eyolf"), Rautendelein, Agnes Jordan, Herodias. — Vollmer: Lyngstrand, Köhne Finke („Die Quitzows"). — Engels: der erste Crampton. — Matkowsky: König Håkon, Gottwald („Hannele"), Otto („Meister Balzer"). — Mitterwurzer: Coupeau („Totschläger"), Bernick, Hjalmar, Allmers, Röcknitz („Glück im Winkel"), Keßler („Schmetterlingsschlacht"), Straforel („Die Romantischen"). — Sauer: Aune, Vogt Stockmann, Gregers, Brendel, Brack, Wehrhahn, Regierungsrat („Heimat"), Graf Arnim („Pauline"). — Tyrolt: Engstrand, Heinecke („Ehre"), Habakuk („Talisman"), Nickelmann, Henschel, Turaser, Prutz („Privatdozent"). — Nissen: Hellmer, Tesman, Borkman, Tygesen („Geographie und Liebe"), Adolf Strähler („Crampton"), Anatol. — Kutschera: Osvald, Jochanaan („Salome"), Paul Warkentin („Mutter Erde"), Obermayer („Privatdozent"). — Kainz: Ernesto („Galeotto"), Osvald, Fritzchen, Max Strähler, Glockengießer, Armer Heinrich, Rudorff, Biegler („Stein unter Steinen"), Adams („Zwischenspiel"), Abenteurer (Hofmannsthal). Besonders charakteristisch für seine Auffassungs- und Spielweise ist indes sein klassisches Repertoire: Don Carlos, Alfons von Kastilien, Prinz von Homburg, Orestes, Kandaules, Tasso u. v. a.

von den Münchener Modernen entdeckten neuen Regie, die nicht mehr Handwerk, sondern Kunst, und Kunst im allerweitsten Sinn, sein sollte und wollte, wurden die Matineen der von Martin Zickel (vgl. S. 188) 10. Dezember 1899[1]) eröffneten Berliner „Sezessionsbühne"; in engem Bund mit den bildenden Künsten schuf sie Bühnenbilder von so intimem Reiz, daß die großen Theater nicht umhin konnten, wie einstmals den Meiningern, nun dieser neuen Ausstattungstechnik Konzessionen zu machen. Anfangs geschah dies nur dann, wenn sichs um Inszenierung neuester Romantik und Naturalistik handelte; bald aber bemächtigte sich die Superklugheit der Regieführenden auch des klassischen Repertoires und schaltete hier so pietät- und stillos, daß Minors Tadel nur zu gerecht erscheint: „Von einer gewissen Aufdringlichkeit ist der moderne Regisseur nicht freizusprechen, und wenn der alte am liebsten gar nichts getan hat, so tut der neue lieber viel zu viel. Es gilt aber von dem Regisseur dasselbe, was von dem Staat und den Frauen; der beste Regisseur ist der, den man am wenigsten bemerkt."

In der scharfen Morgenluft der neuen Ära erfrischte sich wie der Schauspielkunst, so auch der Dichtung älteren Stils das Blut, verjüngte sich nolens volens der ganze Parnaß der Verfallszeit. Freilich fiel dieser Verjüngungsprozeß bei den verschiedenen Individualitäten verschieden aus. Die letzten großen Epigonen versuchten sich mit ihrem vollen künstlerischen Ernst an den neuen Stoffen und Formen. Wildenbruch ließ in seiner kräftigen Historie „Die Quitzows" (1888) zwischen prunkvollen Jamben den leibhaften Dialekt ertönen, stellte 1890 und 1892 in der effektvollen „Haubenlerche" und in „Meister

[1]) Mit dem „Besiegten" von Wilhelm v. Scholz (geb. 1874) und Wedekinds „Kammersänger". Im Spieljahr 1900—1901 hatte die Gesellschaft der „Sezessionsbühne" dann ein eigenes Heim, das sie 15. Sept. mit Ibsens „Komödie der Liebe" eröffnete, löste sich aber noch in derselben Saison auf. Sie spielte u. a. Courteline, Maeterlinck, d'Annunzio, Hofmannsthal.

Balzer“ die soziale Frage, 1892 in den etwas dürftigen Allegorien des „Heiligen Lachens“ nichts Mindres als die gesamte Moderne zur dramatischen Diskussion[1]. Ludwig Fulda, der die Traditionen der gesamten Verfallszeit, der Lindau- und der Epigonengruppe in seiner Person vereinigte, gesellte sich mit dem sehr effektvollen „Verlorenen Paradies“ (1890) hinzu. Schon einige Jahre früher hatte ein literarhistorisch ganz ähnlich bedingter, virtuoser Schriftsteller, Richard Voß (geb. Neugrape 1851), mit einer Reihe von Dramen, die ebenso deutlich die Schule des Sittenstücks wie den Einfluß Ibsens und des Naturalismus verrieten, so große (freilich vorübergehende) Erfolge erzielt, daß nicht wenige in ihm den kommenden Mann unseres Dramas begrüßten. Und wie der alternde Goethe den Anhauch der Romantik, so empfand endlich auch sein Enkel in Apollo, der ruhmreich alternde, trotz aller Enttäuschungen noch immer um den Lorbeer des Dramas werbende Paul Heyse und mit ihm seine Dichtung[2] den heißen Atem der Moderne.

Lehrreich und amüsant zugleich ist es, das Verhalten der beiden Matadore des angeblich deutschen Sittenstücks jetzt, unter der erklärten Herrschaft der Moderne, zu verfolgen, da mit einem Mal so viele neue Pharaonen aufstanden, die zunächst von den braven alten Josephs nichts wußten, nichts wissen wollten. So lang man noch selbst zweifeln oder die Leute zweifeln lassen konnte, ob Ibsen ein Narr und der Naturalismus eine komische Episode sei oder nicht, ob die öffentliche Meinung den Rummel mitmachen oder treu bei der Journalistenliteratur aushalten werde, so lang arbeiteten sie und ihr mächtiger An-

---

[1] Auff. „Quitzows“ 9. Nov. 1888 Berliner Kgl. Schauspielhaus, „Haubenlerche“ 20. Sept. 1890 Deutsches Theater, „Balzer“ Nov. 1892 Schauspielhaus.

[2] Am deutlichsten in „Maria von Magdala“ (1899), die auch äußerlich durch behördliche Verbote, Proteste und die entsprechende Gegenbewegung das Schicksal so mancher spezifisch moderner Dramen teilte.

hang dem neuen Wesen beharrlich und gar nicht ungeschickt entgegen. Dann, als die Konjunktur sich klärte, änderten sie behende Ton und Taktik; als Besitzer oder Leiter großer, auf Gewinn berechneter und angewiesener Bühnen, als Tagesschriftsteller, die um keinen Preis zurückbleiben oder veralten durften, zwangen sie sich zu respektvoller Haltung gegenüber den neuen Dramen, die ja augenblicklich entschieden zugkräftiger waren als „Das zweite Gesicht" oder „Frau Susanne", und erstaunt sah der naive Zeitungsleser die wilden Sigambrer anbeten, was sie ehdem hatten verbrennen wollen. Freilich ging es bei den immerhin schon angejahrten Neophyten wie bei König Chlodwig blutigen Angedenkens nicht ohne gelegentliche Rückfälle in das vormalige blinde Heidentum ab: Lindau, den der Umschwung der Dinge am härtesten getroffen hatte, machte verhaltnem Grimm mehrmals, sehr deutlich in dem Schauspiel „Die Sonne" (1891), Blumenthal, der gewandte und vergnügte Talleyrand literarischer Revolutionen, in vielen guten und schlechten Witzen und noch jüngst in einem allzu zerbrechlichen „Glashaus" (1906) Luft. Auch Hugo Lubliner zog gegen die neue Generation dramatisch zu Felde, und diese selbst erkannte bald, daß Verzerrung und Persiflage modernen Wesens, moderner Kunst und Weltanschauung auf dem Theater sehr verwendbar sei.

Die Autoren, welche unmittelbar nach Hauptmann und Sudermann zwanzig- bis dreißigjährig als neue Männer die Arena des naturalistischen Dramas betreten, stehen natürlich mehr oder minder unter derselben literarhistorischen Konstellation wie jene beiden und folgen ihnen, mehr oder weniger selbständig, im allgemeinen derart, daß in den Neunzigerjahren das Beispiel Hauptmanns, später das Sudermanns vorzuwalten scheint. Fast alle schwören anfangs auf die orthodoxe Lehre der „Konsequenten", nur die wenigsten halten daran fest. Sehr begreiflich, denn außer Hauptmann und etwa noch Ruederer und Thoma besaß und besitzt kein Moderner uneingeschränkt die Fähigkeit, das breite, photo-phonographische

Zustandsbild, wie es von der grauen Theorie der Ultra-Naturalisten erheischt wird, mit seelischem Leben zu erfüllen, es plausibel und überzeugend, interessant und sogar bühnenwirksam zu gestalten.

So bekehrte sich denn unser naturalistisches Drama ziemlich schnell wieder zur Darstellung nicht bloß psychologischer, sondern auch äußerer Geschehnisse, es lernte wieder Handlungen finden oder erfinden, es berücksichtigte wieder die vielleicht nicht essentiellen, aber tief eingewurzelten Bedürfnisse des Theaters. Und auch der aufrichtige Freund moderner Dichtung kann nicht leugnen, daß die Produktion der jüngsten Vergangenheit im großen und ganzen genommen insofern, allerdings nur insofern hinter der der Verfallszeit zurückbleibt, als die Modernen in der revolutionären Schule der Holz und Schlaf den alten Katechismus dramatischer Technik entweder vergessen oder aber nie erlernt haben, jener Technik, deren sie bei ihrer Rückkehr zum Drama der Aktion, der Willenskonflikte, zum Drama mit Exposition, Entwicklung, Höhepunkt und Abschluß zweifellos wieder bedurften. Auf diesem Gebiete erscheinen tatsächlich sogar die Lindau, Blumenthal und Konsorten, von der Sardou-Gruppe gar nicht zu reden, dem Durchschnitt der modernen Dramatiker überlegen, und man konstatiert mit Befremden, daß der Einfluß Ibsens zwar überall den Horizont erweitert, das Niveau gehoben, den gedanklichen Inhalt vertieft, die Psychologie verfeinert hat, aber vorläufig nicht vermocht hat, die großartige Technik des „Puppenheims" und der „Wildente" in Deutschland einzubürgern.

Wenn hier versucht wird, die hervorragendsten Vertreter des naturalistischen Dramas, durchweg noch vor der Lebenswende stehend, zu charakterisieren, so kann dies natürlich nur mit entsprechendem Vorbehalt geschehen; man überzeuge sich an beliebigen Beispielen hervorragender Dichter der Vergangenheit, wie schief, wie unzulänglich ein bloß auf 10 oder 15 Schaffensjahre begründetes Urteil im Vergleich mit dem definitiven der Literaturgeschichte sich ausnähme. Wir durch-

schreiten bei unserer Musterung das Sprachgebiet von Norden nach Süden, parallel also mit dem Vordringen des Naturalismus im allgemeinen und ganz besonders des dramatischen, und beginnen mit dem Westpreußen Max Halbe (geb. 1865), dessen Erstlingswerk, das soziale Trauerspiel „Ein Emporkömmling", schon im Sonnenaufgangsjahr 1889 erschien. „Freie Liebe" (1890) und der „Eisgang" (1892[1]), waren im Stile des konsequenten Naturalismus gehalten, dabei von auffallend radikaler Tendenz; mit der 1893 in April- und Maiheft der „Freien Bühne" veröffentlichten und am 23. April desselben Jahres vom Berliner Residenztheater aufgeführten „Jugend" vollzog Halbe den Übergang vom sozialen zum Familiendrama und errang einen ganz außerordentlichen und bis auf unsere Tage andauernden Theatererfolg, wie ihn in der neuen Richtung bis dahin nur Sudermanns „Ehre" und „Heimat" aufzuweisen hatten. Gleich den meisten Dichtungen Halbes vom starken Erdgeruch seiner ostelbischen Heimat erfüllt, wirkte dieses Drama durch das damals noch ganz unverbrauchte deutsch-polnische Milieu, die originellen Typen katholischer Geistlicher, an denen Anzengruber seine Freude gehabt hätte, die klare und sichere Technik der ersten Akte, das breit und stark ausgemalte Erwachen der Liebe bei Knabe und Mädchen. Der Vorliebe der Konsequenten für Verfall und Entartung war nur durch die Gestalt des Idioten Amandus Genüge geschehen, der sich zu seinem geistigen Ahnherrn, dem innocent in Daudets „Arlesierin", etwa so verhält wie das Weichselland zur Provence; der Dichter übertrug ihm übrigens die Aufgabe, den Konflikt à la Henriette Maréchal durch einen Schuß zu lösen: eine Gewaltsamkeit, die den Erfolg des Dramas keineswegs beeinträchtigte. Dadurch, daß in der „Jugend" die Unerbittlichkeit und Rücksichtslosigkeit der neuen Kunst nicht zwar durch verlogene Prüderie, aber durch das innere Bedürfnis des Dichters gemildert ward, erhielt der

[1]) In der Zeitschrift „Freie Bühne" gedruckt, an der „Freien Volksbühne" gespielt; nicht ohne Bedeutung für Hauptmanns „Weber".

Naturalismus ganz neue Reize, die herbe Anmut kraftvoller Keuschheit; die Liebesszenen in „Sonnenaufgang" und „Crampton" hatten Halbe allerdings den Weg gewiesen. So groß war von Anfang an der Erfolg der „Jugend", daß sie der vielfachen, schwer begreiflichen Zensurverbote gar nicht bedurft hätte, um von Berlin aus ihren Weg zu machen. Dem Dichter aber wurden die Triumphe dieses einen Werkes verhängnisvoll; er hat es seither[1]) nicht zu erreichen, geschweige zu überbieten vermocht, und wie bei vielen seiner Zeitgenossen hat sich bei ihm vorläufig eine auffallende Begrenztheit der Stoffe, Motive und Gestalten bekundet und gleichzeitig das Unvermögen, den kühnen Schwenkungen Hauptmanns zu folgen. Was dieser an Schlesien besitzt, einen unerschöpflichen Jungbrunnen, das ist dem westpreußischen Dichter seine Heimat, das vielumstrittne Flachland zu beiden Seiten der Weichsel, wo sich seit undenklichen Zeiten der deutsche Kolonist als Bauer und Bürger festgesetzt, dem rauhen Klima und älteren Grundherren zum Trotz behauptet hat, dies Land mit endlos wogenden Kornfeldern, schwermütigen Heiden, zauberhaft romantischen Städten und dem Ausblick auf das völkerverbindende Meer; aber allzuoft, in allzu ähnlicher Weise, von allzu niedern Gesichtspunkten aus wird von Halbe der Kampf um Grund und Boden, der Gegensatz zwischen Groß-, Kleinbesitz und Landproletariat, ältrer und jüngerer Generation, zwischen Stadt und Land, zwischen übernommener Pflicht und persönlicher Neigung dargestellt. Wie nahe stehen einander „Mutter Erde" und „Haus Rosenhagen", „Jugend" und „Heimatlose", „Eisgang" und „Strom"! Und wenn der Dichter seine kräftige Prosa mit den holprigen Versen des „Amerikafahrers" vertauscht, wenn er

[1]) „Der Amerikafahrer" (1894), „Lebenswende" (1896), „Mutter Erde" (1897), „Der Eroberer" und „Die Heimatlosen" (1899), „Das tausendjährige Reich" (1900), „Haus Rosenhagen" (1901), „Walpurgistag" (1903), „Der Strom" (1904), „Die Insel der Seligen" (1905), „Das wahre Gesicht" (1907).

den festen Boden der Gegenwart für eine vage Renaissance („Der Eroberer") oder gar für die höchst absonderliche „Postkutschenzeit" (im „Walpurgistag") aufgibt, so wären die führenden Künstler der neuen Romantik wohl berechtigt, ihn mephistophelisch zu tadeln: „Warum machst du Gemeinschaft mit uns, wenn du sie nicht durchführen kannst? Willst fliegen und bist vorm Schwindel nicht sicher." Große aber einseitige Begabung weist den Dichter offenkundig auf den Stil des Naturalismus, auf den Stoffkreis seiner Heimat hin. Hier sind die starken Wurzeln seiner Kraft, und wenn es ihm gelingt, diese Wurzeln tiefer in so üppigen Boden einzusenken, so wird er sich nicht bloß mit der „Jugend" auf dem Spielplan und im Gedächtnis kommender Generationen erhalten. — In ähnlichen Stoffkreisen und offenbar auf Halbes Bahnen bewegte sich anfangs ein Sprößling des baltischen Adels, Graf Eduard Keyserling (geb. 1853), dessen Bühnendichtung übrigens erst 1900 beginnt. Seine jüngste Schöpfung, der Zweiakter „Benignens Erlebnis" (1905[1]), begibt sich in das Milieu der Ebner-Eschenbach, alt-österreichische Aristokratie, und bekundet eine nicht gewöhnliche Meisterschaft in seelischer Kleinmalerei, ohne indes der Theaterperspektive irgendwie Rechnung zu tragen.

Unmittelbar nach Halbe trat Otto Erich Hartleben (geb. 1864 in Clausthal, gest. 1905) in den dramatischen Wettbewerb ein und brachte seine „Angele" gleich auf die Freie Bühne (1890). Das Wagnis, Vater und Sohn als Werber um die Liebe desselben Mädchens darzustellen und den Zwiespalt dieser modernen Klingsberg in der Strindbergschen These „Verachte das Weib!" aufzulösen, glückte dem jungen Autor durch Vermeidung aller naturalistischen Gewaltsamkeiten und beharrliche Durchführung eines originell-schnoddrigen Konversationstons, den er in vielen seiner späteren Bühnendichtungen[2]) festhielt,

[1]) Auff. Münchner Schauspielhaus. Vorher „Ein Frühlingsopfer" (1900), „Der dumme Hans" (1901), „Peter Hawel" (1904).

[2]) „Hanna Jagert" (1892 in der Zeitschrift „Freie Bühne" gedruckt; wegen angeblich anarchistischer Tendenz 1893 Gegenstand

und in dem wir jetzt, nach unerwartetem Abschluß der Laufbahn Hartlebens, seine persönliche Note erkennen dürfen. Wie er in den Tagen, da die Wogen der Begeisterung für Ibsen am höchsten gingen, sich in der nicht übermäßig geistreichen Parodie „Der Frosch" über den nordischen Altmeister, dem er doch wie alle Zeitgenossen tief verschuldet war, respektlos amüsierte, so zeigte er sich auch in „Hanna Jagert" als sehr unabhängig von der literarischen Hauptströmung, sonst hätte er wohl nicht gewagt, die Emanzipation einer starken Individualität vom sozialistischen Parteizwange mit unverhohlener, allerdings wieder ironisch gefärbter Sympathie zu begleiten. Die „Erziehung zur Ehe" wendete sich in Philistros und ironisierte die bürgerliche Wohlanständigkeit, wie das „Ehrenwort" die bürgerliche Ehre, und die am Schluß des Jahrhunderts veröffentlichten Dichtungen zeigten Hartleben als Meister in leicht fließender erotischer Konversation und in immer erneuter Variierung seines Lieblingsthemas, des „Verhältnisses"; der leichtsinnigen Plauderei eines Lavedan oder Bracco kommt er hier so nahe, als es dem Germanen überhaupt möglich zu sein scheint, und wenn er auch ungeniert Situationen und Gestalten aus bekanntesten Vorbildern übernimmt, im „Ehrenwort" z. B. aus Ibsen, in der „Sittlichen Forderung" aus Sudermanns „Heimat", der ungezwungene, brillante Stil bleibt wenigstens in Deutschland sein unbestrittnes Eigentum. An dem außerordentlich großen Erfolg des „Rosenmontags"[1]) hatte das ins

eines Preßprozesses; Auff. Lessingtheater), „Die Erziehung zur Ehe" (1893; Auff. Wien, Deutsches Volkstheater 1897), „Ein Ehrenwort" (1894, gleich dem früheren mehrmals umgearbeitet), „Die Befreiten" (4 Einakter: „Die Lore" 1893, „Die sittliche Forderung" 1895, „Abschied vom Regiment" 1897, „Der Fremde" 1898, insgesamt 1899), „Ein wahrhaft guter Mensch" (1899), „Rosenmontag" (1900), „Im grünen Baum zur Nachtigall" (dem Vernehmen nach in Gemeinschaft mit einem zweiten Autor verfaßt), „Diogenes" (Fragment) 1905.

[1]) Grillparzerpreis; 1906 16. Auflage.

Sentimental-Tragische gewendete „Verhältnis“ viel weniger Anteil als die virtuose Zeichnung preußischer Offizierskreise, denen Hartleben bereits den „Abschied vom Regiment“ abgewonnen hatte. So wiederholte er auch in seinem letzten vollendeten Drama „Im grünen Baum zur Nachtigall“ mit unwesentlichen Abänderungen den Konflikt des „Ehrenwort“ und legte allen Akzent auf Darstellung akademischer Sitten, Bierulk, Kontrahage, Ehrengericht u. s. f.; allein das studentische Milieu war 1905 nach den Triumphen von „Alt-Heidelberg“ (s. u.) bereits zu verbraucht, als daß sich mit ihm die Gunst der Menge noch einmal hätte beschwören lassen.

Bisher hatte ausschließlich die Provinz, voran Alt-Preußen, der neuen Kunst die Dramatiker geliefert. Nun gesellte sich den derben Landleuten der nervöse Großstädter, den Dreißigjährigen ein kaum dem Knabenalter Entwachsener bei, Georg Hirschfeld (geb. 1873 in Berlin), Schoßkind der modernen Berliner Kritik und getreuester Schüler Gerhart Hauptmanns, dessen Technik und Stil er relativ selbständig und sehr geschickt auf Zustände der Berliner Bourgeoisie, insbesondere der jüdischen, anwendete („Zu Hause“, „Die Mütter“, „Agnes Jordan“), dem er mit minderem Glück in der modernen Komödie („Pauline“, „Der junge Goldner“) nachstrebte und leider auch ins Märchendrama folgen wollte[1]). Hirschfelds ersten und besten Schöpfungen gemeinsam und für sie bezeichnend ist eine außerordentliche Scharfsichtigkeit für seelische und äußere Details, Vermeidung alles Gewaltsamen, Energischen, Starken, ja Willensmäßigen überhaupt, Bevorzugung weicher, lyrischer Stimmungen, Diskussion des Gegensatzes von Alt und Jung. Die Resignation dramatisch zu verkörpern, wird Hirschfeld, ein deutscher Čechov, nimmer müde.

[1]) „Zu Hause“ (1893 in der Zeitschrift „Freie Bühne“, 1896 als Buch ersch.; Auff. 1. März 1894 München akad.-dram. Verein), „Die Mütter“ (Freie Bühne 1895), „Agnes Jordan“ (1898), „Pauline“ (18. Febr. 1899 Deutsches Theater), „Der junge Goldner“ (1901), „Der Weg zum Licht“ (1902), „Nebeneinander“ (1904), „Spätfrühling“ (1906), „Mieze und Maria“ (23. Februar 1907 Lessingtheater).

So erhält unter seinen Händen der „konsequente Naturalismus“ Innigkeit, Sehnsucht, erstickte Tränen, kurz neue, krankhafte Reize, die den großen Erfolg der „Mütter“ sehr begreiflich erscheinen lassen. Aber in dieser Eigenart der Hirschfeldschen Muse liegt zugleich ihre Schwäche; indem sie ernste Konflikte, entscheidende Zusammenstöße vermeidet oder sentimental abschwächt und des Muts ermangelt, den äußersten Konsequenzen eines Charakters oder einer Entwicklungsreihe ins Auge zu sehen, schränkt sie sich selbst auf ein allzu enges Gebiet ein und gibt, wo man von ihr das Drama des deutschen Juden erwartet („Agnes Jordan“), nur ein breit ausgesponnenes, ermüdendes Melodram. So gebricht dem Dichter, der sich immer für eine seiner Gestalten ganz persönlich engagiert und nach alter Weise durch ihren Mund spricht, auch jene humoristische Souveränität, die wir als Kennzeichen des von Hauptmann begründeten modernen Lustspiels festgestellt haben, und sein Streben nach dieser Richtung hin hat sich vorläufig als ebenso aussichtslos erwiesen wie der Versuch, bei den Klängen der versunkenen Glocke den Weg zum Licht der Phantasiekunst zu finden. Die Dienstbotenkomödie „Pauline“ kommt dem Milieustück (s. u.) bedenklich nahe; in den drei letzten Schauspielen endlich hat sentimentale Gesprächigkeit alle dramatische Aktion unter Wasser gesetzt, und man muß zu Hirschfelds Anfängen zurückkehren, um sich von dem sittlichen Ernst und der Gemütstiefe des Dichters, der dort wirklich das Leben seiner Gestalten lebt, neu zu überzeugen. — Im Banne Gerhart Hauptmanns steht auch dessen älterer Bruder Karl (geboren 1858 in Salzbrunn). Seine dramatische Tätigkeit[1]) setzt 1894 ein und folgt im wesentlichen der durch Gerhart bestimmten Entwicklungslinie. Hervorragender Erkenntnistheoretiker und Psychophysiolog, hat Karl Hauptmann sowohl den konse-

[1]) „Marianne“ (1894), „Waldleute“ (1895, Auff. 1900 Breslau), „Ephraims Breite“ (Auff. 1899 ebenda), „Die Waldschmiede“ (1901), „Des Königs Harfe“ (1903), „Die Austreibung“ (1905), „Moses“ 1906).

quenten Naturalismus als auch den Typus der „Versunkenen Glocke“ und das absolut phantastische Drama eigentümlich metaphysisch vertieft, ohne doch bisher eine gewisse Schwerfälligkeit des eigenen Schaffens und seiner Geschöpfe überwinden und den Weg zu einer größeren Gemeinde finden zu können.

Noch bedarf ein letzter norddeutscher Jünger des konsequenten Naturalismus gesonderter Betrachtung, Frank Wedekind (geb. 1864 in Hannover), der originellste und unberechenbarste von allen. In ihm verbinden sich Einflüsse der Freien Bühne, der Komödien Gerhart Hauptmanns und der Moderne überhaupt mit solchen der Kabarettkunst zu einer Resultante des parodistischen oder grotesken Naturalismus, die in der comédie rosse, bei Strindberg, Courteline, Shaw, Gustav Wied ihre Parallelen findet. Auch für seine Kunst gilt das Hartlebensche Motto in Philistros, nur daß hier die Grenzen des Begriffs „Philister“ außerordentlich weit gezogen werden und die Hartlebensche Ironie neben dem anarchischen Nihilismus Wedekinds selber philisterhaft erscheint. Wichtigste Errungenschaften des Naturalismus läßt Wedekind um so leichtern Herzens fahren, als er nicht der Mann ist, sie festzuhalten, seine Technik stellt mitunter das denkbar äußerste Maß der Verwilderung dar, von der sauberen Detailarbeit der Konsequenten ist bei seiner schier romantischen Willkür kaum eine Spur zu finden; aber mit der naturalistischen Erweiterung des Stoffkreises wohl einverstanden, erscheint er selbst als ein semper Augustus des Dramas, dem er allbereits ein ganzes Volk verfehlter, problematischer, abenteuerlicher Existenzen einverleibt hat. Sein Interesse richtet sich vornehmlich auf die Erotik und ihre Probleme. Kämpfe und Krämpfe der Pubertät, Superlative sexueller Männlichkeit und Weiblichkeit, Perversität, Infektion, freieste Liebe — diese Themen schon geben eine beiläufige Vorstellung von Frank Wedekinds Verwegenheit. Die Flagge ethischer und kultureller Reformtendenzen muß so bedenkliche Ladung, muß wohl auch die wunderlichen Lakonismen und Explosionen des Dialogs, das endlose Aburteilen der Wedekindschen Menschen über sich selbst, die clownmäßigen Gri-

massen und Seitensprünge des Verfassers und das gründlich undramatische Wesen dieser Dramen[1]) decken. „Warum schreiben Sie Ihre Stücke nicht so interessant wie das Leben ist?“ fragt die Heldin des „Erdgeists“, eine mit Strindbergschem Haß gezeichnete Nana in Duodez, einen dramatischen Autor. „Weil es kein Mensch glauben würde“, lautet die Antwort ad spectatores. Klar genug, daß der Dichter hier in eigener Sache redet und seinen grotesken Verzerrungen der Realität („So ist das Leben!“) jene Wahrhaftigkeit zusprechen möchte, deren sie insgesamt entbehren.

Wie sich in München das neue Wesen, von Conrad wirksam verfochten, um 1890 festsetzte, ist in Vorlesung X dargestellt worden. Mochten es nun die ungezählten geistigen und leiblichen Ressourcen der bayrischen Hauptstadt sein, das gemütliche Leben und Lebenlassen, oder das mildere geistige Klima, die geringere Energie des Konkurrenzkampfes, die dem künstlerischen Schaffen günstigen Bedingungen oder die Nähe der

[1]) „Frühlings Erwachen“ (1894, vgl. weiter unten), „Der Erdgeist (1895), „Der Kammersänger“ (1899, Auff. Berliner Sezessionsbühne), „Der Liebestrank“ (1899), „Die junge Welt“ (1900), „Marquis von Keith“ (in der „Insel“; 1901 Auff. Berliner Residenztheater), das in vager Vergangenheit spielende, elegisch gefärbte „So ist das Leben“ (1902), „Die Büchse der Pandora“ (Fortsetzung des „Erdgeists“, zuerst in der „Insel“, dann, mit interessantem Vorbericht über drei Instanzen eines Preßprozesses, neu bearbeitet 1904; Auff. 1. Febr. 1904 Intimes Theater in Nürnberg), „Hidalla“ (1904; Auff. Münchner Schauspielhaus), „Totentanz“ (1906). Im letzten Jahrzehnt hat Wedekind vielfach Jünger gefunden, die ihn formell meist übertreffen; wir nennen Paul Ernst („Lumpenbagasch“, „Im Chambre separée“), Dietrich Eckardt („Der Froschkönig“ 1904), Erich Mühsam („Hochstapler“), endlich den Schweden Adolf Paul (geb. 1863), ein Bindeglied zwischen seiner heimischen und unserer Moderne, der so wie Strindberg der skandinavischen Geschichte groß angelegte Historiendramen abgewonnen, in jüngster Vergangenheit aber („Heroische Komödien“ 1902, „Die Teufelskirche“ 1905, „Hille Bobbe“ 1906) sich der ecclesia militans Wedekinds und Shaws beigesellt hat.

Alpen und Italiens oder was sonst — jedenfalls wurde München in den Neunzigerjahren wiederum deutsche Dichterherberge wie vormals unter König Max, während Berlin mit seinen Bühnen, seinen Zeitschriften und seiner Kritik sich allerdings die literarische und theatralische Führung und den Kunstmarkt wahrte. Fast alle oben genannten Dramatiker, Halbe, Karl Hauptmann, Hartleben, Keyserling, Hirschfeld, Wedekind, haben sich vorübergehend oder dauernd im Bann der Frauentürme und der Bavaria niedergelassen: im XIX. Jahrhundert die vierte oder fünfte Invasion des Nordens, diesmal mit der besonderen Aufgabe betraut, den Berliner konsequenten Naturalismus in München würdig zu vertreten und einzubürgern. Und wie ihrerzeit die Einwanderer Geibel, Schack und Heyse bei den Süddeutschen Lingg, Greif, Hopfen Schule gemacht hatten, so zeigten sich auch jetzt wieder die Landeskinder den literarischen Anregungen des Nordens zugänglich, und das von Max Halbe 1895 begründete „Intime Theater" erlangte für Bayern zwar nicht dieselbe, aber eine ähnliche Bedeutung wie die „Freie Bühne" für das ganze Sprachgebiet.

Elsa Bernstein, die unter den ansässigen Münchnern wohl zuerst das naturalistische Drama pflegte („Dämmerung", in der „Freien Bühne" 1893), wird an andrer Stelle ausführlich zu würdigen sein; hier betrachten wir nur die gründliche Erneuerung und Auffrischung, die das oberbayrische Volksstück in jenen Tagen erfuhr. Während der Verfallszeit, seit 1873 hatte Hermann v. Schmid (1815—1880), ein schwächlicher Zeitgenosse und Rivale Anzengrubers, noch ganz in Birch-Pfeifferschen Traditionen befangen und von familienblätterlichen Rücksichten eingeengt, eine Anzahl zeitweilig sehr beliebter Volksstücke mit alpinem Hintergrund geschaffen, denen er durch mundartlich gefärbte Rede und mancherlei ethnographisches Kostüm soviel Lebenswahrheit lieh, als man damals von solchen Dichtungen verlangte. In Beliebtheit und Geltung folgte ihm der bedeutendere Ludwig Ganghofer (geb. 1855), gleich Schmid ein guter Kenner des bayrischen Oberlandes und fruchtbarer Er-

zähler. Seine im Verein mit dem Schauspieler Hans Neuert verfaßten „Lederhosendramen“ („Der Geigenmacher von Mittenwald“ 1884 u. a.) verdanken ihre großen, auch außerbayrischen Erfolge weniger ihren literarischen Qualitäten, als dem trefflichen Gastspiel reisender Truppen, bekunden deutlich den Einfluß Anzengrubers, dessen Steinklopferhans in den mannigfachsten Verkleidungen immer wieder aufmarschiert, und erscheinen, an Dichtungen Schmids gemessen, verhältnismäßig lebendig und wahrscheinlich, so wenig sie freilich den Anforderungen entsprechen, welche die moderne Kunst an Stücke ihrer Art stellen gelehrt hat. Das Gebirgsvolk von aller unwahren Sentimentalität und Lebensweisheit entladen auf die Bühne zu bringen, literarisch gewissermaßen von Defregger zu Leibl vorzuschreiten, versuchte zuerst Josef Ruederer (geb. 1861 in München), der zum Kreise von Halbes Intimem Theater gehörte, mit seiner ganz meisterhaften „Fahnenweihe“ (1894), dann die Pfälzerin Anna Croissant-Rust (geb. 1860; „Der Bua“ 1897[1]), zuletzt der unter Förstern und Bureaukraten des Hochlands aufgewachsene Oberammergauer Ludwig Thoma (geb. 1867), der bissige Peter Schlemihl des Simplizissimus. Seine unerbittlich lebenswahre, politisch getönte Komödie „Die Medaille“ (1901) und die nur scheinbar harmlose „Lokalbahn“ (1903) lösen geschickt und hoftheaterfähig das Problem, bitteren Sarkasmus und befriedigenden Humor mit einer Zuständlichkeit zu vereinigen, an deren behaglicher Breite die Väter des „Papa Hamlet“ ihre helle Freude haben mußten. Von Zeitungs Gnaden zum bayrischen Aristophanes ernannt, wird der geistreiche Verfasser eine so hohe Würde auf den famosen Ein- und den schwächeren Dreiakter hin wohl selbst noch nicht bekleiden wollen, aber seine Veranlagung hindert ihn nicht, solchen Ehrentitel noch zu verdienen.

---

[1]) Auch ihr ein Jahr vorher veröffentlichtes Künstlerdrama „Der standhafte Zinnsoldat“ verdient Erwähnung.

Unter den modernen Dramatikern Österreichs gebührt der Vortritt unzweifelhaft dem Linzer Hermann Bahr[1]), dessen Bedeutung für Literatur und Kunst seiner Heimat bereits (S. 171ff.) gewürdigt worden ist. Als Agitator und Kritiker ein Anreger erster Klasse, erscheint er als Bühnendichter in ganz entgegengesetzter Rolle. Da ist kaum ein namhafter Autor von Strindberg bis Bracco, von Tolstoj bis Shaw, von Lindau bis Wedekind, der nicht den Empfänglichen, Allzuempfänglichen beeinflußt hätte, und ein concursus creditorum gleich jenem, den vor einem Jahrhundert die Bosheit der Romantiker über Wieland verhängt wissen wollte, würde ihm wenig anderes übrig lassen, als eben seine erstaunliche Versatilität und etwa noch eine gewisse Verve in der Schilderung von Wiener Kunst- und Bohêmekreisen. Unter seinen Vorbildern und Lehrmeistern fehlen auch die Dramatiker Neuösterreichs nicht, obwohl diese alle, so oder so, Bahrs Schüler sind, und in seinen jüngsten Dramen („Der Meister", „Der arme Narr") vollzieht sich, ersichtlich unter Schnitzlers Einfluß, eine Durchgeistigung und Vertiefung, welche von der Reklame- und Skandalsucht der greulichen Erstlinge, von der oberflächlich Lindauschen Sensationsmache in „Tschaperl", „Star" u. a., den krampfhaften Exzentrizitäten der Napoleon-Komödie „Josephine" und von der Scheinheiligkeit des „Franzl" und des „Apostels" wohltuend absticht. Auch hier wieder einmal ist ein abschließendes Urteil noch ganz unmöglich, und die Physiognomie des Dramatikers Bahr kann und wird sich noch — wer mag wissen, wie oft — verändern; bisher jedenfalls gehörten zu ihren hervor-

---

[1]) „Die neuen Menschen" (1887), „Die Mutter" (1891), „Tschaperl" (Auff. Deutsches Volkstheater 27. Febr. 1897), „Josephine" und „Der Star" (1898), „Der Athlet" (1899), „Wienerinnen" und „Der Franzl" (1900), „Der Apostel" (1901, Auff. Wiener Burgtheater), „Der Meister" (1903, Auff. Berlin, Deutsches Theater), „Der arme Narr" (1905, Auff. Burgtheater 1907), „Ringelspiel" (1906, Auff. Berlin, Deutsches Theater), „Grotesken" (1907) u. a. m.

stechendsten Zügen häufiger, der Mode folgender oder scheinbar vorauseilender Stilwechsel, wilde Jagd auf Aktualität, auf Unverbrauchtes und Nochniedagewesenes, dann auffallende Abhängigkeit von den schöpferischen Zeitgenossen, völlige Gleichgiltigkeit gegenüber ernsten Fragen und Problemen — eine Gleichgiltigkeit, die mit Ibsens Souveränität nichts gemein hat und von Bahr natürlich geleugnet wird — endlich gute, aber nicht erstklassige Technik des Erfolgs. Mit einem Wort: Journalistendrama.

Gleichzeitig mit Georg Hirschfeld trat Arthur Schnitzler (geb. 1862 in Wien) in den Kreis der modernen Dramatiker. Wie jener im Norden zwang er im Süden den Naturalismus zur Darstellung der Anmut und der Wehmut. Sohn und Bruder namhafter Ärzte und selber Arzt, betätigt er von Anbeginn seiner Dichtung[1]) den scharfen Blick und das kühne Schlußvermögen des Diagnostikers, die künstlerische Divination, die feste Hand des Operateurs und jene schonende Humanität, auf die der Kranke vor anderen Menschen Anspruch hat. Wie bei Hartleben und Hirschfeld verschwinden auch bei ihm die starken Akzente, die grellen Dissonanzen der „Konsequenten", werden auch hier die Grundtöne gedämpfter und in ihrer Aufeinanderfolge melodischer; auch hier macht sich, eben wie bei Hartleben, stärkerer Einfluß des romanischen Liebesdramas (Lavedan, Donnay, Marni, Bracco) geltend, und auch in der Stoffwahl zeigen sich Schnitzler und Hartleben enge verwandt. Denn von den reizenden sieben Einaktern des „Anatol" bis auf

[1]) „Anatol" (1893), „Das Märchen" (Deutsches Volkstheater 1. Dez. 1893), „Liebelei" (Burgtheater 9. Okt. 1895), „Freiwild" (1898) und „Das Vermächtnis" (Burgth. 8. Okt. 1898), „Der grüne Kakadu", „Paracelsus", „Die Gefährtin" (1899, drei Einakter), „Reigen" (erst als Privatdruck; im Buchhandel 1900), „Der Schleier der Beatrice" (1901), „Lebendige Stunden" (1902, vier Einakter), „Der einsame Weg" (1904), „Zwischenspiel" (1906 Burgth.) und „Der Ruf des Lebens" (24. Febr. 1906 Lessingth.).

heute stehen „Verhältnis“, Ehebruch, gesetzlose Liebe überhaupt im Mittelpunkte seines Interessenkreises. Den Weg von zynischer zu pathetischer Auffassung solcher Stoffe hat Schnitzler früher gefunden als Hartleben; wenn der „Anatol“ noch völlig auf die frivole Eleganz Lavedans oder der „Angele“ gestimmt erscheint, so macht sich schon drei Jahre später in der berühmten „Liebelei“ eine ganz andere Anschauung geltend, welche die Schilderung eines Halbeschen Liebesfrühlings unvermerkt mit sozialer Anklage durchsetzt und — ganz ärztlich — in ihren kleinen Weltbildern die Zeugung durch Vernichtung ausgleicht, Werden und Verderben, Eros und Thanatos gegen- und nebeneinander stellt. Von da an durchtönt ausnahmslos alle Dichtungen Schnitzlers der Dreiklang Liebe, Leben und Tod. Bei den Ärzten, Künstlern, Gelehrten, Offizieren, Schauspielern, bei den „süßen Mädeln“, den Frauen der ganzen und halben Welt, die Schnitzlers Dramen bevölkern, ist der Tod ständig zu Gaste; er tritt nicht leibhaft wie Wilbrandts Pausanias und Hauptmanns schwerttragender Engel in ihre Mitte, er erschreckt sie nicht durch das Wetzen seiner Sense wie Maeterlincks schauerlicher Popanz, aber er schreitet unablässig durch ihre und des Dichters Gedanken. „Warum reden Sie denn vom Sterben?“ wird bei Schnitzler gefragt, und geantwortet: „Gibt es einen anständigen Menschen, der in irgendeiner guten Stunde in tiefster Seele an etwas anderes denkt?“ Und doch ist nie der Tod ein ganz willkommner Gast; um ihn unter den Wienern von heute einzubürgern, bedurfte es einer nicht gewöhnlichen Kunst, einer unvergleichlichen Mischung ironischer und sentimentaler Elemente, in welcher der Schüler die französischen Lehrmeister übertraf. Der Tod erwidert solche Zuneigung durch große und kleine Gaben: seine Nähe steigert die Leidenschaften, erweitert den Gesichtskreis, verringert die Erdschwere; durch den ständigen Ausblick auf ihn gewinnt Schnitzler dem Drama so hohen Stil wie unter den Naturalisten sonst nur Hauptmann, und endlich — um auch von Geringerem zu reden — erweist sich der Tod als behender und gewandter Löser aller dicht-

verschlungenen Konflikte. Nicht als ob die Technik Schnitzlers im allgemeinen auf solche Notbrücken angewiesen wäre. Sie ist vielmehr sehr durchgebildet und gewandt, in der kleinen Form des Einakters von Hartlebenscher Meisterschaft, aber auch dem „abendfüllenden" Theaterstück bisweilen („Freiwild", „Vermächtnis", „Der einsame Weg") voll gewachsen; nur daß sich das vorherrschend passive Wesen seiner Gestalten, ihre Lust an Selbstbeobachtung und Selbstbesprechung den Bedürfnissen der Bühne oft beharrlich widersetzt und die grelle Beleuchtung der Szene dem unsichern Zwielicht Schnitzlerscher Motivierung nicht immer günstig sein mag. Im Dialog hat sich der Dichter von der noch recht papiernen Sprache des „Märchens" schnell emanzipiert und trifft seither mit virtuoser Sicherheit den Konversationston der Intelligenz und der Lebewelt Wiens, mit mindrer allerdings die Mundart des Kleinbürgertums. Als unbestrittne Domäne verbleibt ihm wie gesagt der erotische Einakter, den er zweimal in glücklichster Weise als Baustein für neue Formen verwendet hat: das einemal in „Anatol", wo ein und dieselbe männliche Gestalt in sieben einzelnen Akten mit ebensovielen weiblichen Typen aus verschiedenen sozialen Schichten kombiniert wird, das zweitemal in dem ebenso gewagten wie kunstvollen „Reigen", der über sein französisches Vorbild („Wie sie sich hingeben" der Jeanne Marni) durch die geistreiche Verzahnung der einzelnen Szenen weit hinauswächst und sich wie Brownings „Pippa" zu einem Mikrokosmos rundet. Gleich Halbes und Hirschfelds Kunst ist auch die Schnitzlers durchaus gegenwärtig, daher denn die obligaten Renaissancedramen („Paracelsus", „Der Schleier der Beatrice") und der am Vorabend der französischen Revolution spielende Einakter „Der grüne Kakadu" dieselbe Unsicherheit bekunden wie die entsprechenden Dichtungen der norddeutschen Naturalisten. Dennoch halten wir es nicht für ausgeschlossen, daß einem so starken und so strebend bemühten Talent wie dem seinen auch nach dieser Richtung, nach der Vergangenheit hin mancherlei Wege sich öffnen. Keinesfalls ist die Kraft der von ihm ausgehenden

literarischen Fernwirkung zu unterschätzen; neben Wienern[1]) sind es vorzugsweise slavische Dichter, in deren Schaffen sich das Muster der „Liebelei“, des „Reigens“ und der „Lebendigen Stunden“ verrät.

Die ersten Etappen des Naturalismus in Österreich hatten also das Drama fast ausschließlich mit den mittleren und oberen Gesellschaftsschichten, mit erotischen und künstlerischen Problemen beschäftigt. Erst dann folgte der Reflex auf das norddeutsche Bauern- und Arbeiterdrama, wurden die Klassengegensätze, wurde der Existenzkampf stärker betont. Der Brünner Philipp Langmann (geb. 1862) entdeckte 1897 der Bühne in dem wirksamen sozialen Rührstück „Bartel Turaser“, hinter welchem seine späteren Dichtungen an Wert und Erfolg zurückblieben, den mährischen Fabrikarbeiter; zwei Jahre später folgte die namhafte Epikerin Marie Eugenie delle Grazie (geb. 1864) dem Grubenlichte Zolas in das Kohlenbergwerk[2]), und gleichzeitig brachte Ferdinand Bronner (geb. 1867 in Auschwitz, Pseud. Franz Adamus), der vom Anzengruberschen Volksstück starke Einflüsse erfahren und mit den Leuten der „Freien Bühne“ in unmittelbarem Verkehr gestanden hatte, die schon vor den „Webern“ entworfene „Familie Wawroch“ am Deutschen Volkstheater zur Aufführung. Mährisches Milieu

[1]) Raoul Auernheimer (geb. 1878; „Die große Leidenschaft“ 1904, im Stil Schnitzler, Hartleben und Bracco kombinierend u. a.), Paul Wertheimer („Die Komödie des Todes“ 1905, Auff. Wiener Intimes Theater), Kurt Frieberger („Das Recht der Vernünftigen“ 1907, Auff. Raimundtheater) u. a. — Ganz abseits steht das Seelendrama „Mutter und Sohn“ (1903) des Lyrikers und Erzählers Otto Hauser (geb. 1876).

[2]) „Schlagende Wetter“ (Auff. Wien, Deutsches Volkstheater). Von ihren späteren dramatischen Dichtungen nennen wir das gedankentiefe Drama „Der Schatten“ (1900, Auff. 28. Sept. 1901 Burg), den Einakterzyklus „Zu spät“ (1903) und das Preisstück „Ver sacrum“ (Auff. 1906, Deutsches Volkstheater). — „Turaser“ Auff. 11. Dez. 1897 Deutsches Volkstheater.

wie bei Langmann, Kohlenarbeiter wie bei delle Grazie, Arbeiteraufruhr wie bei Hauptmann. Was dem Stück seine eigentümliche Physiognomie gibt, ist der bunte Reichtum an lebendigen Typen verschiedener Nationalitäten, eine trotz des widerstrebenden Stoffes lebhaft, oft schwungvoll bewegte Handlung, die Originalität einzelner Gestalten und ihrer Konflikte, endlich der Umstand, daß dieses Arbeiterstück nicht zwar die souveräne Tendenzlosigkeit Hauptmanns, aber eine peinlich gewissenhafte, gleichsam richterliche Objektivität bekundet. Und so sehr war das Publikum gewöhnt, vom Arbeiterdrama soziale Rhetorik, dramatisierte Wahlaufrufe zu erwarten, daß die „Familie Wawroch“ als Buch und auf der Bühne zunächst allgemein befremdete und vorübergehend sozialdemokratischer Polemik zum Angriffspunkt diente. Was dem Dichter der „Familie Wawroch“ Hauptaugenmerk war oder vielleicht erst nachträglich wurde, bekundeten die Dramen „Neues Leben“ (oder „Unserer Kinder Land“, 1902) und „Schmelz der Nibelunge“ (1905), die sich mit der „Familie Wawroch“ zum Zyklus „Jahrhundertwende“ vereinigen und wie die „Frau vom Meere“ und „Baumeister Solneß“, wie „Biberpelz“ und „Roter Hahn“ einzelne Gestalten miteinander gemeinsam haben, insbesondere die des Wilhelm Schmelz, der in der „Familie Wawroch“ als Knabe, in „Schmelz“ als bestimmbarer Jüngling und im „Neuen Leben“ als gereifter Mann erscheint. Auf den ersten Blick wird wohl niemand das Zyklische in der so anspruchsvoll[1]) betitelten Dramenfolge zu erkennen vermögen. Am deutlichsten geben Nebentitel und Ausklang des abschließenden Dramas Aufschluß: nicht der Gegensatz der Klassen, wie „Familie Wawroch“, nicht der Rassen, wie „Schmelz“, der Weltanschauungen, wie „Neues Leben“ vermuten ließe, sondern der Gegensatz der Generationen innerhalb des primitivsten menschlichen Verbandes, der Zerfall der Familie, wie sie war und ist, und der Aufbau einer solchen,

[1]) Vgl. den von Holz mit den „Sozialaristokraten“ (1896) begonnenen, aber eben nur begonnenen Zyklus „Berlin, das Ende einer Zeit, in Dramen“.

wie sie nach des Dichters Meinung sein soll, bilden das Grundthema der Trilogie, deren zweiter und dritter Teil an dramatischer Schlagkraft den ersten nicht erreichen.

Verhältnismäßig spät gelangte das mit charakteristischen Stammesindividualitäten doch so reich ausgestattete Deutsch-Österreich zum ländlichen und landschaftlichen Naturalismus, wie ihn Max Halbe für das niedere, die beiden Hauptmann für das mittlere, Ruederer und Croissant-Rust für das obere Deutschland geschaffen hatten. Die vorangehende Generation hatte durch das Volksdrama Anzengrubers, die Epik Roseggers[1]), wohl auch durch das Wiener Lokalstück den südlichsten Deutschen die Wege noch besonders geebnet: alle diese Traditionen vereinigten sich zunächst in dem Arzt Karl Schönherr aus Axams, der in drei kräftigen Dichtungen[2]) soziale und Generations-

---

[1]) Sein Volksstück „Am Tage des Gerichts" (Auff. 1890, Graz) hätte als Werk eines anderen als des berühmten Erzählers vielleicht geringere Beachtung gefunden, verrät übrigens deutlich die literarische Nähe Anzengrubers. Mit dem „Pfarrer von Kirchfeld" war seinerzeit (1870) ein älteres, vor Aufführung des „Pfarrers" verfaßtes Drama Roseggers „Der Dorfkaplan" in Stoff und Stil auffällig zusammengetroffen. — Ein andres Volksstück aus steirischem Milieu, „'s Nullerl" (1885) des Abgeordneten Karl Morre (1832—1897), erlangte, weil der Virtuose Felix Schweighofer damit reiste, eine wohl moralisch, keineswegs aber künstlerisch verdiente Popularität. — Die Überlieferung Anzengrubers war vornehmlich durch C. Karlweis (1850—1901, seit 1876 dramatisch dichtend: „Der kleine Mann", Auff. 1894, „Das grobe Hemd" 1897, „Das liebe Ich" 1898 u. a.), durch Margarete Langkammer (Pseud. Richard Nordmann, geb. 1866) und den Operettenlibrettisten Victor Léon („Gebildete Menschen" 1895), die der Posse am besten durch den fruchtbaren Karl Costa (geb. 1832, „Bruder Martin" u. v. a.) fortgeführt worden.

[2]) „Bildschnitzer" (Auff. 7. Sept. 1900, Deutsches Volkstheater), „Sonnwendtag" (1902, Auff. Burgtheater; umgearbeitet 1905), „Karrnerleut" (1904). — Das Trauerspiel „Familie" (Auff. 30. Nov. 1905 Burgtheater) entbehrt des lokalen Kolorits und knüpft, vielleicht unbewußt, an das alte Schicksalsdrama an.

konflikte des heutigen Tirol auf die Bretter stellte und sich hoffentlich auch für die Zukunft die ruhige, unbeirrte Weise seines Schaffens erhalten wird. Ein andrer Tiroler, Franz Kranewitter (geb. 1862 in Nassereit), lieferte in „Michl Gaismayr“ (1899) das südliche Seitenstück zu „Florian Geyer“ und wagte solchen historischen Naturalismus sogar auf den gleichsam geheiligten Stoff seines „Andre Hofer“ (1900) anzuwenden, den noch kurz zuvor ein Dichter älterer Schule, Karl Domanig (geb. 1851 in Sterzing), in schwungvoll-epigonischem Stile behandelt hatte[1]).

Schon diese Rundschau über die namhaftesten Naturalisten des Dramas läßt den Verlauf einer Entwicklung erkennen, deren Wesen sich noch deutlicher kundgibt, wenn man den Mittelschlag, die großen Massen unserer dramatischen Produktion, mustert. Das absolut zuständliche Drama hat sich nur etwa ein halbes Jahrzehnt in dominierender Stellung behaupten können, hat dann wieder dem traditionellen Drama äußerer Handlung weichen müssen, aber nicht, ohne diesem eine Direktive zu erteilen, die für die Schöpfungen namentlich des XX. Jahrhunderts charakteristisch geworden ist. Allerdings erscheint die breite Schilderung beharrender Zustände jetzt wieder von den vordersten Brettern des Theaters verbannt, aber desto unumschränkter waltet sie im Hintergrund, ja mehr und mehr wird gerade ihr heut die Aufgabe zuteil, zu locken und zu werben, das Interesse des Publikums in Atem zu halten. Und so kombiniert sich, ähnlich wie gleichzeitig in Frankreich, aus dem zuständlichen Drama der Frühnaturalisten und dem psychologischen Ibsens unter steter Einwirkung der durch Sudermann vermittelten Lindauschen Traditionen das moderne Milieustück, dessen Hauptreiz darin gesucht und gefunden wird, daß unter

[1]) „Andreas Hofer“ (1897), als III. Teil der Trilogie „Der Tyroler Freiheitskampf“ (Teil I: „Speckbacher“ 1895, Teil II: „Josef Straub“ 1885.)

dem Vorwand einer beliebigen, oft ganz gleichgültigen oder konventionellen Aktion irgendein regionales, gesellschaftliches oder berufliches Milieu mit den Mitteln des gemäßigten Naturalismus dargestellt wird, um Neugierde und Schaulust des Publikums zu befriedigen. Gewissermaßen also Ausstattungsstücke ohne kostspielige Ausstattung, denen sich überdies oft das Verlockende der Indiskretion, ja des Schlüsselstücks anheftet.

Was diese Milieus selbst betrifft, so läßt sich auch hier trotz der Kürze des Zeitraums, den wir vorläufig zu überblicken in der Lage sind, bereits eine unverkennbare Entwicklung konstatieren. Mochten die Theoretiker des Naturalismus, zuletzt noch Holz, immer wieder erklären, ihre Kunstlehre bekümmere sich nur um das Wie, und der Stoff, das Was, sei ihr ganz gleichgültig, denn Objekt der Kunst könne schlechthin alles sein — tatsächlich hatte sich doch schon der frühe französische Naturalismus, (von gelegentlichen Ausnahmen wie Flauberts „Salammbô" abgesehen) gänzlich auf zeitgenössische Stoffe, auf das Leben der jeweiligen Gegenwart eingeschränkt, weil sich daran sein Programm noch am ehesten verwirklichen ließ: so daß in allen Literaturen, wo das naturalistische Prinzip seinen Einzug hielt, der geschichtliche Roman, das Historiendrama, die Ballade für einige Zeit fast völlig verbannt gewesen waren. Aber nach der Art neuer Regierungen hatte der Naturalismus ausschweifende Versprechungen gemacht, ohne sie erfüllen zu können. Seine Theorie eröffnete ein räumlich und zeitlich unbegrenztes Feld; praktisch indes wies er der Poesie die Gegenwart, d. h. die allerjüngste Vergangenheit und das vom Dichter bewohnte und genau gekannte Fleckchen der Erdoberfläche als Zwangsdomizil an. Und diese Gebietsverengung blieb nicht die einzige. Denn schon Flaubert, noch mehr aber die Goncourts richteten ihr Hauptaugenmerk auf das Kleinbürgertum und was auf der sozialen Stufenleiter unter demselben liegt, fahndeten auf krankhafte, abnormale, „unästhetische" Zustände und Personen, auf Elend und Verfall. Ehemals hatte die konventionelle Lüge Leben und Gesell-

schaft in ganz anderem Licht gezeigt; so war nun die von der neuen Schule gepriesene und vergötterte Wahrheit streng und fürchterlich anzusehen, als hielte sie die Wage des Weltgerichts in der Hand, als führte sie sein Richtschwert. Und die Tendenz, von welcher die Theorie des Naturalismus so ganz und gar nichts wissen wollte, haftete seinen Stoffen unablöslich an. Der moderne Roman stellte die Seelenqualen der ehebrecherischen Madame Bovary, den Leidensweg der Dirne Elisa, das Martyrium des genialen Malers, die Korruption der Lebewelt, Not und Gefahren des Kohlenbergwerks dar, scheinbar ganz teilnahmslos oder mit Pilati Händewaschen, in Wirklichkeit unbewußt oder bewußt im Dienst sozialer Anklage und Reformtätigkeit, und grade jener Dichter, welcher den von den Goncourts so arg verengten Gesichtskreis auf das gesamte französische Volk von Napoleon III. bis zu Nana und Satin, vom Lustmörder Jaques bis zu dem idealistischen Forscher Dr. Pascal ausweitete, führte den Naturalismus mit fliegenden Fahnen von der „höheren Warte“ seiner Anfänge hinter die Zinnen einer Partei. Edmond de Goncourt hatte einen seiner Romane gegen den Vorwurf, es kämen darin nur häßliche und niedrige Naturen vor, mit der sehr anfechtbaren These verteidigt, daß der innere Mechanismus solcher minderwertiger Menschen einfacher und leichter zu durchdringen sei als der der höher qualifizierten; Zola, dessen Riesenepos programmatisch an den Kindern eines erblich belasteten Geschlechts alle Möglichkeiten der Entartung aufsuchte und somit die großartige Erweiterung des naturalistischen Stoffkreises doch wieder durch eine Einschränkung wettmachte, fühlte sich zu solcher Dichtung des Häßlichen künstlerisch wie sozial vollkommen wohlberechtigt und hätte sich nicht zu der wunderlichen Ausrede Goncourts verstanden.

Wie nun das naturalistische Drama in der Wahl seiner Vorwürfe jen- und diesseits des Rheins anfänglich die Wege des Romans ging, haben wir in Vorlesung X und XI zu zeigen versucht. Erwägt man den stofflichen Gehalt der Erstlinge unseres modernen Dramas („Vor Sonnenaufgang“, „Die Ehre“,

„Familie Selicke", „Sodoms Ende", „Friedensfest", „Einsame Menschen", „Meister Oelze", „Weber", „Crampton", „Hannele" und „Biberpelz"), so wundert man sich nicht, daß ein literarisch Konservativer wie Frenzel klagen konnte: „Wie in einem Mittelpunkte strömt alles Häßliche und Widerliche auf der Bühne zusammen. Die Verfasser dieser modernen realistischen Theaterstücke sind unerschöpflich in der Erfindung neuer Folterqualen für die Zuschauer, in der Vorführung roher Szenen und gemeiner Verbrechen"; und wir begreifen es auch, daß gleichzeitig Fontane, ein aufrichtiger Gönner der Moderne, warnte: „Die Tristheit in unserem jungen Realismus dauert zu lange, beherrscht zu ausgesprochen die Situation". So nahmen an dem beschränkten Repertoire der Jüngstdeutschen Freund und Feind gleichmäßig Anstoß. Und schon in der ersten Hälfte der Neunzigerjahre suchten Hauptmann, Sudermann und ihre Zeitgenossen und Schüler aus der Armeleut-Dichtung und dem von Wilhelm Jordan, Wildenbruch und andren Älteren ingrimmig bekämpften Pessimismus des Dramas Auswege und Rückwege zum Reiche frei gestaltender Phantasie, zu der idealen Ferne der Geschichte, zum versöhnenden Humor des Lustspiels, indes vom Ausland her erst unmerklich, dann immer stärker die neue Romantik in das deutsche Schrifttum einströmte und dem Lauf desselben eine veränderte Richtung gab. Die dem jungen Naturalismus verdankte Technik, sein Vermögen, soziale Schichten, regionale Gruppen mit erstaunlicher Wahrhaftigkeit dramatisch festzuhalten, blieb der Bühne gleichwohl unverloren, nur daß sich das Interesse der Dichter wie des Publikums allmählich wieder vom Proletariat ab und den mittleren und oberen Klassen zuwandte, daß die Passivität physischen Leids und seelischer Erkrankung durch äußerlichere Konflikte ersetzt wurden und die Tendenz ihre radikale Schärfe abstumpfte, sich gewissermaßen liberalisierte[1]). Hauptsache aber wurde das Milieu und

[1]) Schon 1892 urteilt Fritz Mauthner: „Der Naturalismus, der so revolutionär anfing, geht mit Riesenschritten auf Iffland zu."

ists noch heut. Hat der Dramatiker eine bestimmte Landschaft, eine besondere Stammesart für die Bühne „entdeckt", so legt er auf Kostüm, Gebräuche, insbesondere auf den Dialekt Gewicht; handelt es sich dagegen (und dieser Fall ist der bei weitem häufigere) um einen Beruf, eine Kaste, irgendwelches Vereinswesen, so werden die Charakteristika des Milieus zu Beginn des Stücks mit einer gewissen Sparsamkeit mitgeteilt und in ihrer Masse für eine gleich der scène à faire des Sittendramas ganz schematisch gewordene große Szene (Kriegsgericht, Lehrerkonferenz, Kommissions-, Partei- oder gar Parlamentssitzung, Kommers, Klosterkapitel, Literatencafé u. dgl. m.) im vorletzten oder letzten Akte aufgespart. Vor allem, heischt das Publikum, sei das Milieu neu und interessant, die Schilderung desselben wahr oder wahrscheinlich, der Geist der Schilderung reformatorisch; und diese Weisung befolgen die Milieudramatiker genau. Nehmen wir noch die Tatsache hinzu, daß im Durchschnitt dieser Dramen die poetische Psychologie zwar viel von der durch Ibsen und Hauptmann gewonnenen Tiefe eingebüßt hat, doch aber nur selten mehr zu den Schablonen der Verfallszeit zurückkehrt, so haben wir die Bestimmungsmerkmale des modernen Milieustücks ziemlich vollzählig beisammen, in dessen Stoffkreisen nun eine kurze Wanderung orientieren soll.

Wie lebhaft sich nicht nur das Drama, sondern die gesamte Dichtung zur Zeit des literarischen Umsturzes für das Proletariat der Fabrik und der Heimwerkstatt interessierte, ist im Lauf dieser Vorlesungen durch zahlreiche Beispiele belegt worden. Schon vor den eigentlich kritischen Jahren hatten manche Dramatiker (Schaufert, Bulthaupt, Anzengruber u. a.) vereinzelte Streifzüge in das poetisch noch fast unentdeckte Land des vierten Standes gewagt, hatten Zola, Björnson, Ibsen entweder den Arbeiter leibhaft auch auf deutsche Bühnen gebracht oder doch seine Interessen diskutiert und verfochten[1]). Nachher hatte

[1]) Schaufert „Vater Brahm" (1871), Bulthaupt „Die Arbeiter"

dann Hauptmanns Erstling nicht zwar die Arbeiterschaft, aber einen ihrer Wortführer poetisch beleuchtet, Lienhards „Weltrevolution“ gleichzeitig nichts Geringeres als den großen Kladderadatsch dramatisiert, das Jahr 1890 sogar Dichtern älterer Schule wie Wildenbruch oder Fulda Arbeiterstücke abgerungen, und bald danach stellte sich das Weberdrama als weithin sichtbares Muster auf. In den Neunzigerjahren folgten mehrere Varietäten des Typus, ohne doch dauernden literarischen oder szenischen Erfolg erreichen zu können[1]). Das Bühnenbild der Fabrik mit ihren Schwungrädern und Treibriemen, das Dröhnen der Hämmer, der Ruß der Essen, die Werkstatt mit ihren hundertfältigen Geräten, Hantierungen, Kunstausdrücken, die fast elementare Erscheinung des Streiks büßte auf dem Theater bald den Reiz der Neuheit ein; die ungestalte Masse der Besitzlosen, die schwerfällige Großartigkeit des Interessenkampfs dramatisch zu beleben, hielt schwer, wenn man nicht zu den Knalleffekten von Björnsons „Über unsre Kraft“ greifen wollte oder mochte. Und mit dem gesteigerten Bedürfnis der Dichter wie des Publikums nach helleren Farben, gefälligeren Bildern rückten allmählich andere soziale Schichten an den von den Arbeitern vorläufig geräumten Platz. — Die Tragödie des zum Proletariat hinuntersinkenden Kleinbürgertums, die Anzengruber in seinem genialen „Vierten Gebot“ (1877) vorweggenommen hatte, fand manche Bearbeiter, nach Wildenbruch („Meister Balzer“ Auff. 1892) z. B. den Wiener Julius Gans v. Ludassy (geb. 1858, „Der letzte Knopf“ 1900 u. a.); noch öfter reizte und reizt es unternehmende Poeten, unter dem vierten Stand in den gruselig-interessanten Clans der Verbrecher und Vagabunden Umschau zu halten in Gebieten, die vor

---

(1877), Anzengruber „Ein Faustschlag“ (1877). — Besondres Aufsehen machte in Deutschland die Dramatisierung von Zolas „Totschläger“, Björnsons „Fallissement“, Ibsens „Stützen“. — Vgl. über das österreichische Arbeiterstück S. 240f.

[1]) Wir nennen nur den Einakter „Arbeit“ (1899) des Lyrikers Ludwig Jacobowski (1868—1900).

der Literaturrevolte dem ernsteren Drama eine polare Unzugänglichkeit entgegengesetzt hatten. Schlafs „Meister Oelze", Hauptmanns „Biberpelz" (1893) und „Roter Hahn" (1901), Paul Lindaus Versuch, die Naturalisten durch Schilderung der Berliner Kaschemmen zu übertrumpfen („Der Andere" 1893), fanden nicht selten Nachahmung. Schwindler und Hochstapler machte die Wedekindsche Schule zu einer ihrer Spezialitäten; den entlassenen Sträfling hatten Wilbrandt und Voß (vgl. S. 223) schon lang vor Sudermann und Lilienfein („Berg des Ärgernisses" 1905) entdeckt. Theaterstücke dieser Art, denen die Variétés und Kabaretts mit allerlei Schauerlichkeiten vor- und nacharbeiteten, boten ebenso bereitwillig Anklagematerial gegen die Gesellschaft wie Befriedigung der Milieu-Neugierde: das Publikum konnte in dem rotwelschen Gespräch der armen Sünder, in der detailliert wiedergegebenen Technik von Diebstahl, Brandstiftung, Mord, Betrug schwelgen, nicht selten auch sich an gelungener Spitzbüberei und Übertölpelung der Behörden erfreuen, eine Freude, die so alt ist wie Behörden und Spitzbuben. Wäre denn — um einen Augenblick zum bloßen Unterhaltungsstück hinabzusteigen — der von dem Engländer Conan Doyle ersonnene, von Franz v. Schönthan (1906) auf die deutschen Bretter gestellte Überdetektiv Sherlock Holmes wirklich der bewunderte große Mann, das Entzücken Unzähliger, wenn er seine Findigkeit im Dienst und nicht vielmehr zum Spott der offiziellen Polizei bewiese?

Wie Anzengruber die Grenzen seines Volksstücks gegen dies Gebiet hin vorgeschoben hatte, so war er auch kühn und unerbittlich genug gewesen, im „Vierten Gebot" einem verlornen schönen Kind die Schminke von den Wangen zu wischen; aber in das schauerliche Reich der Dirnen sans phrase folgte ihm der Naturalismus sehr selten, so gern er sich seit Sudermanns „Ehre" (1889) und „Schmetterlingsschlacht" (1895), seit Hartleben und Schnitzler, den Entdeckern des „Verhältnisses" und der „süßen Mädeln", in den Grenzgebieten der Prostitution bewegte. Weiter vorwärts drang hier zunächst die frivole

Sensationssucht Bahrs („Die neuen Menschen" 1887), der verwegene Zynismus Wedekinds und seiner Schüler, dann und wann das Volksstück[1]); Arthur Schnitzler gelang es, in den alle Gesellschaftsschichten verkettenden Reigen der Liebe auch die unselige Bajadere einzufügen, während Felix Dörmann (geb. 1870 in Wien) ähnlichem Stoff[2]) wenig mehr als die Komik philisterhafter Herrenabende abzugewinnen wußte, in der Folge auf so schiefer Ebene noch weiter abwärts glitt und die alte Wahrheit, daß Erotik und Langweile sich nicht ausschließen, neu bewies. Sogar zu den völlig deklassierten Insassen des Armenhauses („Hannele" 1893) entsandte die Fackel des deutschen Naturalismus vereinzelte Lichtstreifen, lang ehe Gorjkij sein „Nachtasyl"[3]) entdeckt hatte. Die Poesie der „Walze", des Vagabundierens, brachten Ferdinand Schmidt-Bonn („Mutter Landstraße" 1904) und Hans Brennert mit Hans Ostwald („Der Kaiserjäger" 1907), den großstädtischen Gewohnheitsbettel Max Winter („Bettelleut" 1906) auf die Bühne.

Größerer Gunst der Dichter erfreute sich ein Stoffgebiet, das seinerzeit die jüngere Romantik (vgl. Vorl. II) eifrig gepflegt hatte, nur daß man jetzt den Künstler nur selten[4]) mehr in der Geschichte, zumeist in der Gegenwart aufsuchte, im übrigen aber mutatis mutandis denselben Konflikten unterwarf,

---

[1]) Franz Schamann (geb. Brünn 1876) „Liebe".

[2]) „Ledige Leute" (1898), eine Verwienerung und Vergröberung der „Schmetterlingsschlacht", mittelbar also der „Jungfrauen" Braccos. — Später: „Zimmerherren" (1900, mit lesenswert hochtrabender Einleitung), „Die Krannerbuben" (1901), das obligate, sehr wohlgelungene Versstück „Der Herr von Abadessa" (1902), „Das stärkere Geschlecht" (vier Einakter 1907, drei davon Auff. 1906).

[3]) Deutsche Auff. 23. Jan. 1903 Kleines Theater, Berlin.

[4]) Bleibtreu „Lord Byron" 1886, Franz Servaes „Der neue Tag" (1903 Auff. Dresdner Schauspielhaus 17. Mai 1904; Held: Heinrich v. Kleist).

wie ehemals Oehlenschläger und Grillparzer getan, und gleich ihnen — bewußt oder unbewußt — in der Schule des „Tasso“ verharrte. Von harmlos lustspielmäßiger Auffassung des Künstlerlebens nach Art etwa von Wilbrandts „Malern“ entfernten sich die Modernen sehr weit. Das Los des Künstlers ist ihnen mindestens ebensosehr Fluch wie Segen, der Künstler schon an und für sich eine tragische Gestalt, für die es nur zweierlei gibt: Untergang oder Resignation. Die Maler Willy Janikow („Sodoms Ende“), Crampton und Michael Kramer, der Architekt Peter Wächter (in des berühmten Lyrikers Richard Dehmel „Mitmensch“ 1895), die Bildhauer Herwig (in Rudolf Presbers „Venus Anadyomene“ 1903) und Albrecht Herkner (im „Johannes Herkner“ der Elsa Bernstein, 1904), sie alle sind Hauptmanns Glockengießer Heinrich, diesem Tasso up-to-date, nächstverwandt. Derselbe Typus kehrt wieder, wo statt der bildenden die Tonkunst den Hintergrund abgibt und durch den ihr innewohnenden Stimmungszauber dem Dichter sein Werk erleichtert; wie denn den zahlreichen Musikerdramen der Gegenwart[1]) gar oft etwas vom Melodram anhaftet und, wo Begriffe fehlen, Beethoven und Brahms sich zur rechten Zeit einstellen. Im allgemeinen ist das Künstlerdrama fast immer ein Ventil für allerpersönlichste Angelegenheiten seines Schöpfers: Beichte, Glaubensbekenntnis, Abwehr, Anklage — man denke nur an Hauptmanns „Versunkene Glocke“ oder den „Walpurgistag“ (1903) Halbes. So eignet naturgemäß auch Bühnendichtungen, die sich in der Umwelt der Bohême[2]), des lustigen oder betrüblichen Elends angehender Künstler, Musiker, Dichter abspielen, viel Autobio-

[1]) Sudermann „Die Heimat“ 1893, Elsa Bernstein „Dämmerung“ 1894, „Tedeum“ 1896, Hirschfeld „Agnes Jordan“ 1898, Schnitzler „Zwischenspiel“ 1906, Bahr „Tschaperl“ 1897, „Der arme Narr“ 1906.

[2]) Das Wort hat Henry Murger 1851 durch die berühmten „Szenen aus dem Zigeunerleben“ (Scènes de la vie de Bohême) aufgebracht.

graphisches und Satirisches: „Uns selbst und unsere guten Bekannten, unseren Jammer und Not suchen und finden wir hier.“ Seinen Stammvater ehrt das moderne Bohêmestück in Ernst v. Wolzogen[1] (geb. 1855 in Breslau), dem Sohn eines mit der Geschichte deutscher Kunst engst verwachsenen Geschlechts, der in seinem „Lumpengesindel“ (zuerst 1891 in der „Freien Bühne“) das Treiben der um die Brüder Hart gescharten Literaturrevolutionäre mit Humor und Witz dargestellt und gleich auch ein Stück Literaturgeschichte geschrieben hat. Noch lebhafter forderten Holzens „Sozialaristokraten“ (1896) Identifizierung mit leibhaftigen Menschen heraus und führten das Bohême- hart an das Schlüsselstück. In diese Tradition gehören ferner die „Lumpen“ (1899) von Leo Feld (geb. 1869 in Augsburg) mit gelungener Schilderung des nun bereits historisch gewordenen Wiener Literatencafés Griensteidl alias Größenwahn, dann vieles von Bahr, Schnitzler, Wedekind, die sehr erfolgreiche „Jugend von heute“ von Otto Ernst[2]), darin mit etwas billigen Mitteln modernste Dekadenz der Solidität des deutschen Bürgerhauses zu Füßen gelegt wird, ferner Olga Wohlbrücks „Fremder Herr“ (1901) und endlich, mit besondrer Nutzanwendung auf das Kabarett, Sudermanns schwankes „Blumenboot“ (1906). Vieler Nachahmungen all dieser Muster zu geschweigen.

Weit seltner wagte sich das Drama auf ein benachbartes, freilich äußerst gefährliches Gebiet, das doch schon Kotzebue und Bauernfeld satirischer Darstellung erobert hatten. Die Journalistik mit Gustav Freytags Herzensgüte und Optimismus licht-

[1]) Von seinen übrigen Dramen seien die ganz altmodischen „Kinder der Exzellenz“ (mit W. Schumann, 1893), „Daniela Werth“ (1894), „Die schwere Not“ (1896), der Operntext „Feuersnot“ (1902) genannt.

[2]) recte Otto Ernst Schmidt, geb. 1862 zu Ottensen, namhafter Lyriker und philiströs-behaglicher Humorist, dessen Dramen nicht auf der Höhe seiner sonstigen Produktion stehen. — Auff. der „Jugend von heute“ 2. Dez. 1899 Dresdner Kgl. Schauspielhaus.

blau in rosa zu malen und selbst noch ihre Auswüchse mit Humor zu übergolden, in den Redaktionen lauter Oldendorfe, Bolze, Bellmäuse und nur dann und wann einen auch im Grunde harmlosen Schmock zu erblicken, ging jetzt, nach Augiers „Unverschämten" und Ibsens „Volksfeind", nach den Erfahrungen der Siebziger- und zumal der Achtzigerjahre, nach der großzügigen Polemik von Harden-Apostata nicht wohl mehr an. Und hatte nicht Lindau selbst, einer vom Bau, in seinem besten Stück „Ein Erfolg", dessen stürmische Aufführung (4. November 1874) zu den größten Sensationen der Verfallszeit gehörte, seine Berufsgenossen und ihre Verbindungen mit Bühnen-Clique und Claque schonungslos enthüllt? Dennoch wird es niemanden wundernehmen, daß die wenigen irgendwie belangreichen Stücke spezifisch journalistischen Milieus[1]) keine Erfolge erzielen konnten. Mit noch erhöhten Schwierigkeiten hatte zu kämpfen, wer die Mittel naturalistischen Stils auf die Welt des Theaters anwenden, glänzendes oder glanzloses Elend, Existenz- und Konkurrenzkampf der Schauspieler durch diese selbst lebenswahr vorgestellt wissen wollte. Uralte Traditionen, deren letzte Stadien durch dröhnende Effektstücke wie „Kean", durch gemütliche Schwänke nach Art des „Raubs der Sabinerinnen" bezeichnet werden, erwiesen sich da eher hindernd als förderlich; und außer Schnitzler und Bahr haben namhaftere Dramatiker der Gegenwart diesen heißen Boden selten betreten.

Ebenso begreifliche Zurückhaltung übte das Milieustück auf dem Gebiete nicht des politischen Bekenntnisses zwar, aber des politischen Lebens. Denn mit der Bekundung irgendwelcher Tendenz nach rechts oder links ist, wie leicht einzusehen, für Dichtung und Dichter ein viel geringeres Risiko verbunden als

[1]) Wolfgang Madjera (geb. Wien 1862) „Helden der Feder" 1902, Otto Ernst „Gerechtigkeit" 1902, Rudolf Presber „Die Nachtkritik" 1906, Armin Brunner „Das Frühlingsfest" 1906, Jon Lehmann „Das Lied vom braven Mann" Auff. Berlin kgl. Schauspielhaus 13. Nov. 1906, Dietrich Eckart „Familienväter" 1907.

mit naturalistisch-unerbittlicher Darstellung der Politiker selbst. So durfte dramatische Satire und Polemik von Publikums, freilich nicht von der Zensur wegen, in unseren Tagen viel kecker Fürsten und Fürstliches durchziehen[1]) als das souveräne Volk und seine Mandatare, an denen doch z. B. in Frankreich die Lemaître, Brieux, Fabre, Capus erfolgreich die Schärfe ihrer Dramatik übten. Am ehesten riskierte es der deutsche Naturalismus noch, einem vorzugsweise ja großstädtischen Publikum Korruption oder Gesinnungsschwäche in Dorf oder Provinz abzuschildern (Bahr „Die große Sünde" 1889, Burckhard „Die Bürgermeisterwahl" 1897, Thoma „Die Lokalbahn" 1903, Otto Ernst „Bannermann" 1904); an das politische Leben der Großkommune wagten sich die Österreicher Karlweis („Der kleine Mann" 1894) und R. Hawel[2]) („Die Politiker" 1904, „Naturpark" 1906), und Bahrs „Apostel" (1901) brachte gar ein ganzes Parlament mit Drum und Dran auf die Bühne. — Die große Menge politischer Tendenzstücke hat, wie gesagt, mit dem politischen Milieu als solchem nichts zu tun.

Viel näher liegt diesem ein Stoffgebiet, dessen sich, abgesehen von ganz vereinzelten Ausnahmen in der Renaissancezeit, bei Christian Weise, bei Johann Nestroy („Schlimme Buben"!), das Drama erst in unseren Tagen bemächtigte und auf dem das Milieustück seine glänzendsten Siege gewann, die Schule. Heut noch mehr als zu Maria Theresias Tagen ein Politicum, Kampfobjekt der Parteien in Preußen, Süddeutschland und Österreich, Gegenstand ununterbrochner Diskussion in Zeitungen und Büchern, Zielpunkt vernünftiger und verschrobener Reformbestrebungen,

[1]) Felix Philippi „Das Erbe" (1898), Leo Feld „Serenissimus" (1901), Max Dreyer „Das Tal des Lebens" (1902) und „Die Hochzeitsfackel" (1906). Vgl. ferner die in Vorl. XII dargestellte Tradition von Fuldas „Talisman".

[2]) Geb. 1860 in Wien, Lehrer, am deutlichsten von Anzengruber und Sudermann beeinflußt: „Mutter Sorge" (Auff. 23. Okt. 1900 Wiener Kaiserjubiläumstheater), „Die Politiker" (1904), „Fremde Leut" (1905), „Heimkehr" und „Der Naturpark" (1906).

war die Schule auch auf den Brettern des allgemeinen Interesses gewiß. Ihre jugendliche Bevölkerung konnte der Dichter freilich eben der Jugend wegen nicht leicht dramatisch individualisieren, meist nur wie die industriellen Proletarier als Chorus der Aktion verwenden. Dafür aber bot die Lehrerschaft eine auf den ersten Blick unerschöpflich scheinende Fülle von Gestalten: boshafte oder komische Pedanten, weltfremde Bücherwürmer, intrigante Streber, wohlgesinnte Angstmeier, dann künstlerisch, wissenschaftlich oder politisch angehauchte Idealisten sanguinischen oder melancholischen Temperaments und natürlich Verliebte und Verlobte beiderlei Geschlechts; dazu noch die doppelte Perspektive auf die Kinder und auf die Kultur, jene rührend, diese begeisternd! Stellte man dies Ganze in das Licht freisinniger Prinzipien, gab man neben dem Spaß auch der Sentimentalität gebührenden Raum, so konnte der Erfolg nicht zweifelhaft sein. Solchen hatte freilich Wedekind nicht erreicht, der sich in „Frühlings Erwachen" (1894[1]) mit den Mannbarkeitskrisen der Schuljugend beschäftigte — Daphnis und Chloe von heute — und die Schule in grotesker Karikatur als Hintergrund verwendete. Aber als dann der Begründer des eigentlichen Schulstücks, Max Dreyer[2]), mit dem „Probekandidaten" (Auff. 18. Nov. 1899, Deutsches Theater) hervortrat, eroberte sein phrasenreicher Held im Flug die deutschen Bühnen und machte die Gattung so beliebt, daß nicht lange darnach Otto Ernsts „Flachsmann als Erzieher" (Auff. 1. Dez. 1901, Dresdner Kgl. Schauspielhaus) ganz ähn-

---

[1]) Erst 22. Nov. 1906 in den Kammerspielen des Berliner Deutschen Theaters auf die Bühne gebracht, u. zw. unter großem Zulauf, der indessen kaum den unleugbaren künstlerischen und ethische Qualitäten der Dichtung gutzuschreiben ist.

[2]) Geb. 1862 in Rostock; anfangs im Lehrberuf tätig, wie der ihm geistig nahverwandte Otto Ernst, schrieb er die dramatischen Dichtungen „Drei" (1892) unter dem Einfluß Ibsens, „Winterschlaf" (1895) im Stile der Konsequenten, „Großmama" (1897), „Liebesträume" und „Unter blonden Bestien" (1898), „Der Probekandidat", „Der Sieger" (1900), die S. 254 Anm. genannten Serenissimus-Stücke u. a. m.

liche Triumphe feiern konnte. Hier wie dort hatten zwei urgesunde, mit solcher Gesundheit gern ein wenig kokettierende und renommierende Niederdeutsche persönliche Erfahrungen im Lehrfach zu sehr amüsanten Bildern des Gymnasiums und der Volksschule verwertet, die noble passion des pädagogischen Enthusiasmus mit der belle passion in erwünschter Weise kombiniert und über ihre eigenen Anschauungen Publikum und Presse durch den Mund redseliger Raisonneurs beruhigt; hier wie dort gipfelt das szenische Interesse in der Lehrerkonferenz, um die herum beide Stücke geschrieben sind. Ja es war sogar noch Platz für einen dritten großen Erfolg übrig, denn die „tragische Komödie" „Traumulus" von Arno Holz und Oskar Jerschke[1]), in welcher sich mit breitester Schilderung gymnasiastischer Geheimbündelei und Kneipe tiefergehende Psychologie des Lehrberufs verband, wurde mit 775 Aufführungen der literarische Schlager der Saison 1904/05. Der Niederösterreicher Adolf Schwayer (geb. 1858) schrieb in der „Sittennote" (1903, Auff. Linz 1906) die Tragödie eines Mittelschülers; 1904 stellte Hawel in den „Politikern" Schule und Lehrer mitten ins Getümmel der kommunalen Kämpfe Wiens, und im nächsten Jahre wurde durch „Fräulein Lehrerin" von Leo Feld und Victor Léon die weibliche Lehrkraft, die bei Otto Ernst im Mittel- und Hintergrund der Handlung gestanden war, in das Vordertreffen geschoben. Als vorläufig letzte Nachzügler erscheinen 1906 der Erzähler Wilhelm Holzamer[2]) und Robert Misch (geb. 1860), ein Epigone der Verfallsliteratur, jener mit dem Lehrerdrama „Um die Zukunft" und dieser mit dem Gymnasiastenstück „Kinder" (Auff. Neues Theater, Berlin), worin statt der Konferenz nunmehr eine Unterrichtsstunde die great attraction ausmacht.

Dramatisierungen des Hochschullebens sind unsrer Literatur seit Jahrhunderten geläufig und haben in Arnims „Halle

[1]) Von denselben Autoren 1907 „Frei! eine Männerkomödie".

[2]) Geb. in Nieder-Olm bei Mainz 1870; „Um die Zukunft" ist sein dramatischer Erstling.

und Jerusalem" (1811) die größte Tiefe, in Benedix' „Bemoostem Haupt" (1841) und „Relegierten Studenten" die stärkste Bühnenwirkung erreicht. Die Akzente liegen nur selten auf den akademischen Lehrern, zumeist auf den Studiosen, deren fideles Leben bei Bier, Weib und Gesang, deren Kneip-, Pauk- und sonstige Sitten, deren wunderliche Kunstsprache Farben genug zu bunten und bewegten Bildern liefern; die Universität als wissenschaftliche Anstalt bleibt in fernem Hintergrund. Zu allen Zeiten hat das deutsche Volk seine Studenten geliebt, in ihnen die Elite der Jugend, die Idealisten von Beruf, die sichersten „Bürgen besserer Zeit" gesehen und sie mit dem Zauber der Unwiderstehlichkeit umkleidet. „Brüder," sagt Benedix' bemoostes Haupt Alsdorff, „aus euch soll es hevorgehen, das Fortschreiten der Menschheit, das Besserwerden der Zeit . . . wohl unserm Lande, sein Kern ist gut — der deutsche Student ist ein Ehrenmann!" Stellt sich nicht solche Idealisierung der akademischen Freiheit unfehlbar bei jedem ein, der, in Wehmut die unbarmherzige mutatio rerum beklagend, aus trübem Philisterium auf jene Jahre zurückblickt, die das Lied als die schönsten von der Wiege bis zur Bahre preist? Von Liedern, ernsten und heiteren, ist der ganze Werdegang des Studenten durchtönt; ihre Weisen sind dem Exmatrikulierten was dem Schweizer in der Fremde der Kuhreihen, und Benedix hat mit gutem Bedacht in seinem Studentenstück Fuchsenlied und Gaudeamus, „Schier dreißig Jahre" und den damals sehr beliebten „Abschied Bertrands" verwendet. Wenn er ferner Kneipe und Landesvater, Katzenmusik und Komitat in aller Ausführlichkeit dramatisch darstellte, so haftete wie an jenen Liedern so auch an diesen Zeremonien und Ulken der Goldglanz alter Burschenherrlichkeit: diesem vor allem dankte das „Bemooste Haupt", dankte viel später Suppés Operette „Flotte Bursche" ihre Erfolge. Und genau so erging es dem Studentenstück unserer Tage: „Alt-Heidelberg"[1]) von

[1]) Auff. 22. Nov. 1901, Berliner Theater. Dramatisiert Meyer-Försters Roman „Karl Heinrich" (1899).

Wilhelm Meyer-Förster (geb. 1862 in Hannover), das in gerader Linie von Benedix abstammt, von ihm z. B. auch den braven Kouleurdiener übernommen hat, nur freilich anstatt vormärzlich-oppositioneller eine sehr loyale Grundstimmung aufweist. Meyer-Försters Stück machte keinerlei literarische Prätensionen und konnte dies auch wohl kaum. Vom Naturalismus ist es höchstens insofern berührt, als studentische Sitten mit allergrößter Umständlichkeit vorgeführt werden; die Handlung aber erscheint völlig konventionell, etwa im Stil der Schönthan und Moser, und was „Alt-Heidelberg" zu einem Siegeszug durch Deutschland und darüber hinaus verhalf, war für Exstudenten das Geheimnis der Reminiszenz, für Nichtakademiker die Befriedigung stofflicher Neugierde, dazu eine harmlose Fröhlichkeit und Rührsamkeit. Ernstere Töne trugen in solche Kommersromantik 1903 die „Filia hospitalis" Ferdinand Wittenbauers[1]), 1905 „Schmelz der Nibelunge" von Bronner, Hartlebens „Im grünen Baum zur Nachtigall", Servaes' „Jungfer Ambrosia", 1907 K. W. Roettigers „Studentenliebe" hinein. Hier wurden überall an studentischen Begriffen und Idealen Versuche poetischer Kritik gemacht, aber doch eben nur Versuche, und überall behauptete sich die Milieu-Darstellung von Couleurabenden, Bierulken, Kontrahagen, Ehrengerichten u. dgl. als die oder eine Hauptsache, am unangenehmsten und vordringlichsten bei Hartleben, dessen unter ehemaligen Studenten spielendes „Ehrenwort" (1894) zu größeren Erwartungen berechtigt hätte. Als Milieustück muß dann auch Wittenbauers höchst erfolgreiches Stück „Der Privatdozent" (1905) bezeichnet werden, in dem sich die Traditionen des Schul- und des Universitätsdramas derart vereinigen, daß der Hochton nunmehr von den Hörern auf den Lehrkörper verschoben und dieser letztere genau so kritisiert wird

[1]) Geboren 1857 in Marburg a. Drau, nach Studien in Graz, Berlin und Freiburg seit 1880 Privatdozent, seit 1887 Professor der Mechanik an der Technischen Hochschule zu Graz. — „Privatdozent" Auff. 11. Febr. 1905 Kgl. Schauspielhaus, Dresden.

wie in den Schuldramen der Dreyer und Otto Ernst. Der Mut, den der Verfasser, selber Hochschullehrer, in der Darstellung akademischer Protektionswirtschaft, in der Zeichnung des Strebers Lukanus bekundete, bleibt ihm unvergessen. Den großen Erfolg dankt er doch nicht bloß solcher Gesinnungstüchtigkeit, sondern dem Milieu-Interesse, das diesmal statt durch Lehrerkonferenz oder Studentenkneipe durch eine Kommissionssitzung, den Clou des Stücks, befriedigt wurde. Die Tragik des Geologen Obermayer, auf dessen Ehrenscheitel Wittenbauer alle edeln Qualitäten häufte, ist in erster Linie die des hoch- und reingesinnten akademischen Lehrers, nur in zweiter Linie und ganz beiläufig die des Gelehrten; wie denn die Sphäre modernen wissenschaftlichen Betriebs und die ihr immanenten dramatischen Probleme trotz ihrer Großartigkeit deutsche Dichter vorläufig nicht so sehr anzuziehen scheinen wie etwa skandinavische[1]). Immerhin sind Fulda, Schnitzler, Dreyer, M. E. delle Grazie solchen Stoffkreisen gelegentlich nahe getreten.

Je mehr sich dergestalt das Drama gewöhnte, dem Publikum rein informativ Kenntnisse zu vermitteln, ihm Kunde aus verschiedenen, nach außen hin abgeschlossenen Gesellschaftsschichten zuzutragen, das Weltbild nicht zwar zu vertiefen aber abzurunden, desto weiter dehnte sich nun der Tummelplatz dramatischer Dichtung aus, desto eifriger suchten namentlich Dichter des Mittelschlags persönliche, private Erfahrungen und Erlebnisse für das Milieustück auszuwerten, wobei die schon öfters erwähnte große Diskussionsszene selten fehlen durfte. Die katholische Geistlichkeit hatte seit Anzengrubers „Pfarrer von Kirchfeld" dem modernen Drama wiederholt einzelne Gestalten geliefert, den gewaltigen Pfarrer Hoppe und seinen Kaplan in Halbes „Jugend", den Gewissensmärtyrer in Josef Lauffs „Heerohme" (1902[2]); in die Dienste des Milieustücks kam sie

[1]) Vgl. Ibsen „Hedda Gabler", Björnson „Geographie und Liebe", Hamsun „An des Reiches Pforten".

[2]) Dramatisierung des Romans „Kärrekiek" (1902).

erst durch den Deutschböhmen Anton Ohorn (geb. 1846), dessen „Brüder von St. Bernhard" künstlerisch unter dem Durchschnitt der Produktion stehen, aber durch den Reiz des Stoffs so starke Wirkung übten, daß der Autor ihnen jüngst (1906) einen „Abt von St. Bernhard" folgen ließ. Desselben Lockmittels der Indiskretion wollte sich auch Rudolf Lothar in seinen „Rosentemplern" (1905) bezüglich der Freimaurerei bedienen, nachdem schon Sudermanns „Sturmgeselle" (1903) und der „Traumulus" (1904) Geheimbündelei bei groß und klein dargestellt hatten; doch der Versuch mißlang.

Um die Lorbeern theatralischer Milieuschilderung wetteiferte mit dem Schul- das Militärstück. Wir verfolgen hier seine Traditionen nicht weiter zurück als bis zu Lessings unübertrefflicher „Minna von Barnhelm", die mit einfachsten Mitteln ein herrliches Bild der friderizianischen Armee vom Kriegsherrn bis zum Trainknecht entwirft und ihren Nebentitel „Das Soldatenglück" voll rechtfertigt. An „Minna" schließt sich während des goldenen Zeitalters eine große Menge militärischer Dramen, in denen der Soldat entweder als leichtsinniger, bisweilen schwärmerischer Verführer oder als Biedermann nach Tellheims Muster erscheint. Lieferanten der Bühne, ein Heinrich Ferdinand Möller etwa („Der Graf von Waltron oder die Subordination" 1776), der fruchtbare Schikaneder („Der Grandprofos" 1787) u. a. gefallen sich und dem Publikum auch schon in breiten Darstellungen des eigentlichen Militärlebens; im „Wallenstein" hebt der Offizierssohn Schiller die Gattung auf einen zweiten Höhepunkt und findet bei den Dichtern der Befreiungskriege (Brentano, Fouqué u. a.) schwächliche Nachahmung, die immerhin an Stelle der Vergangenheit unmittelbare Gegenwart behandelt. Dann verliert sich der Stoff allmählich aus dem Gesichtskreis des Dramas. Jene Generation, die bei der Wartburgfeier einen Korporalstock verbrannte, und die nächstfolgende, welche durch Hecker und Struve (29. April 1848) das Schlagwort „vertierte Söldlinge" erfand, hatte für die Armee, das wirksamste Machtmittel der Fürsten, nichts andres übrig als besten-

falls Ausschaltung aus dem Stoffgebiet der Poesie oder schonungslosen Naturalismus, wie er sich in der Szenenfolge „Wozzeck“ des Revolutionärs Georg Büchner bekundet. Erst die der Einigung Deutschlands vorarbeitenden Kriege des siebenten Jahrzehnts verändern die Stellung der Literatur und des Publikums. Ehemals Stiefkinder der Nation, verwandeln sich die bärbeißigen Obersten, die unwiderstehlichen Leutnants, die Blütenzüchter des Kasernhofs, die komischen Offiziersdiener nun in erklärte Lieblinge, und aus der militärfrommen und militärfrohen Stimmung des neuen Reiches erklärt sich leicht die große Rolle, die den uniformierten Vaterlandsverteidigern, dem Volk in Waffen, im Lustspiel der Verfallszeit zugewiesen wurde, und der freudige Stolz, der den Reservisten erfüllte, wenn ihm das Theater jene Zeit in Erinnerung rief, da er selbst in Reih und Glied und unter den Kriegsartikeln stand. Ernst Wicherts (1831—1902) Lustspiele „Das eiserne Kreuz“ (1871), „An der Majorsecke“ (1875) u. a. sinken allmählich in Vergessenheit, noch heut aber behaupten sich die stolze Trilogie „Reif-Reiflingen“[1]) und die „Goldfische“ unverwüstlich auf den Brettern, und wie Gustav Davis' „Heiratsnest“, wie das „Husarenfieber“ (Auff. Berlin Lustspielhaus 9. Nov. 1906) von Kadelburg und Richard Skowronnek (geb. 1858) beweist, hat die Literaturrevolution an der Beliebtheit der Gattung wenig zu ändern vermocht. All diesen Lustspielen und den zahlreichen Berliner und Wiener Lokalpossen[2]), soweit sie militärische Typen in zivilistischem oder (seltener) militärischem Milieu verwenden, erscheinen Armee und Militarismus als schlechthin indiskutabel, der Soldat hohen und niedern Ranges trotz gelegentlicher komischer Nuancen als vollendeter Gentle-

[1]) „Der Veilchenfresser“ (1874, Moser), „Krieg im Frieden“ (1880, Moser und F. v. Schönthan) und „Reif-Reiflingen“ (1882, Moser). — „Goldfische“ 1886 von Schönthan und Kadelburg.

[2]) Kalisch „Berlin wird Weltstadt“ u. a. m.; Anton Langer „Wo is denn's Kind?“, von Freund und Mannstädt in Berlin lokalisiert („Berliner Fahrten“); O. F. Berg (Ebersberg) u. v. a.

man wie Lessings Major oder als braver Kerl wie Paul Werner, Just, Valentin; Ehrenkodex und Disziplin haben im Drama keine andere Aufgabe zu erfüllen, als die Handlung so zu verwickeln, daß sie sich am Schlusse leicht und gefällig löse[1]). Der Naturalismus freilich packt den Stoff ganz anders an. Wenn das konventionelle Militärstück der Moser und Schönthan schlechterdings nur die Lust, Soldat zu sein, kennen und die fröhliche Existenz Reif-Reiflingens, seiner Vorgesetzten und Untergebenen bloß durch die Launen eines sehr salonfähigen Amor und die Alarmtrompete gestört wissen will, so entdeckt das moderne Drama unter dem zweifarbigen Tuch und den blanken Knöpfen den wirklichen und zumal den leidenden Menschen, gewiß nicht ohne Einfluß des französischen, russischen und deutschen Romans[2]), auch Anzengrubers („Das vierte Gebot"), der wiederum als Pfadfinder und Pionier erscheint. Sudermann, der schon durch das Problem der „Ehre", durch die Gestalten der „Heimat" hart an die Grenze zwischen Militär und Zivil herangekommen war, überschritt diese Linie in seiner vollendetsten und wahrsten Dichtung, dem Einakter „Fritzchen" (1896), und ein Jahr darauf folgte Hartlebens „Abschied vom Regiment" (in den „Befreiten"), ebenfalls ein tragisch zugespitzter Einakter, ebenfalls eine Ehebruchsgeschichte, ebenfalls in preußischen Offizierskreisen spielend und ebenfalls eigentlicher Kritik des Militarismus entbehrend. Man ziehe dem Leutnant Sudermanns, dem Hauptmann Hartlebens die Uniform aus, den Gehrock an, man erwäge die große Rolle, welche das Duell

[1]) Man halte dagegen die militärischen Episodenfiguren im gleichzeitigen Gesellschaftsdrama der Norweger, die Leutnants Hamar im „Fallissement", Alving in der Vorgeschichte der „Gespenster", Ekdal in der „Wildente", dann den Rittmeister in Strindbergs „Vater".

[2]) Octave Mirbeau „Der Kalvarienberg" (1886), Lucien Descaves „Die Unteroffiziere" 1889), Zola „Der Zusammenbruch" (1892), Tolstoj „Krieg und Frieden" (1865—69), Alexander v. Roberts „Die schöne Helena" (1889, in rheinischem Milieu wie „Rosenmontag").

im französischen Sittenstücke und bei dessen deutschen Nachahmern spielt, um einzusehen, daß das eigentlich Neue in diesen Einaktern, abgesehen vom Stil, eben nur in der Uniform liegt. Das Militär als solches bleibt nach wie vor undiskutiert.

Ähnliche Zurückhaltung bekundet auch noch Hartlebens höchst erfolgreicher „Rosenmontag“ (3. Oktober 1900, Deutsches Theater und Münchener Schauspielhaus), ein typisches Milieustück, worin das obligate „Verhältnis“ uns viel weniger interessiert, viel oberflächlicher behandelt ist als die mit gemäßigtem Naturalismus sehr gut geschilderten Äußerlichkeiten: Offizierskasino, Kaserne, innerer Dienst, rheinische Karnevalsstimmung u. dgl. Immerhin läßt sich die dramatische Handlung des „Rosenmontags“ nicht mehr so leicht und glatt aus der soldatischen Umwelt herausheben; hier stehen wir bereits an der Schwelle des antimilitärischen Soldatenstücks, welches dann von sehr verschiedenen Gesichtspunkten aus 1901 gleichzeitig Bleibtreu („Die Edelsten der Nation“) und Felix Salten (geb. 1869) in seinem lebendigen und wirksamen „Gemeinen“ vorbereiteten. 1903 lieferte in dieser Gattung Franz Adam Beyerlein[1]) die theatralische Sensation des Jahrs. Der gewandte Schriftsteller, der in „Jena oder Sedan?“ einen hinsichtlich des äußeren Erfolgs sehr glücklichen Griff in gärende oder zersetzte Schichten des deutschen Heers getan hatte, war nicht so träge, andren Autoren die dramatische Ausnützung des von ihm entdeckten Milieus angeblich zu überlassen: mit dem „Zapfenstreich“ (29. Oktober 1903, Lessing-Theater) machte er sich zu seiner

[1]) Geb. 1871 in Meißen; sein Sensationsroman „Jena oder Sedan?“ erschien 1903 und hielt 1906 bei der 28. Auflage. Ältere dramatische Werke: „Dämon Othello“ (1895), „Das Siegesfest“ (1896), „Der Tag der Schmerzen“ (1896). — Daß sich der Wachtmeister des „Zapfenstreichs“ im höchsten Affekt das Eiserne Kreuz von der Brust reißt — eine Episode von starker Wirkung —, ist eine Reminiszenz aus Sudermanns „Katzensteg“; anderes erinnert auffällig an Saltens „Gemeinen“.

eigenen Birch-Pfeiffer, und das gleich dem Roman ohne viel Kunst aufgebaute, aber mit stärksten Effekten reich ausgestattete Bühnenstück wurde — ganz wie „Alt-Heidelberg“ — auch im Ausland des Stoffs halber begierig aufgenommen, machte in Frankreich (Dariens „Biribi“ 1906) Schule und füllte sogar in Rußland die Theaterkassen. Natürlich stellt sich die „große Szene“ des Milieustücks wieder ein; diesmal ists ein Kriegsgericht, hinter dessen militärischem Gepränge unschwer die Lehrerkonferenz des Schulstücks, ja Muster aus der guten alten Verfallszeit sich erkennen lassen. Bei alledem ist die Verve einzelner Szenen eine so ungewöhnliche, die Wirkung mancher Situationen so elementar, daß auf Beyerlein, dessen nächstes Drama „Der Großknecht“ (1905) zwar ziemlich unbemerkt blieb, Hoffnungen für die Zukunft unseres Theaters gesetzt werden dürfen. Nuancen, feine Psychologie, zarte Stimmungen scheinen nicht seine Sache zu sein, allein auf diesem Gebiete besitzt unser Drama so viele Könner, daß neben ihnen einer, der pathetische Theatralik meistert, fröhlich willkommen geheißen wird. Beyerleins Einfluß auf die zeitgenössische Bühne ist keineswegs zu unterschätzen[1]); auch der erfolgreiche Versuch des österreichischen Dramatikers Oskar Bendiener, das gewissermaßen ebenfalls militärisch organisierte und ähnlich strengen Gesetzen unterworfene Personal der Eisenbahnen für das tragische Milieustück zu erobern („Die Strecke“, Auff. Raimundtheater 1905), beweist die Fernwirkung des „Zapfenstreichs“.

Wie groß die dramatische Ergiebigkeit von Gericht und Amt, wie leicht eine Auseinandersetzung zwischen Behörde und Parteien, Klägern und Beklagten tragisch oder komisch zu verwerten ist, belegt das Drama der Kulturvölker während seiner

[1]) Aus den vielen Militärstücken allerjüngster Vergangenheit seien genannt: Herbert Eulenbergs „Ein halber Held“ (historisch kostümiert, Auff. München 1904), Richard Hellingers „Der Unsichere“ (Auff. Wien 1905, spielt im Elsaß wie der „Zapfenstreich“), Friedrich Hinsmanns „Und Dank für seine Gnade“ (1906), Robert Reinerts antimilitaristischer „Krieg“ (1907).

ganzen Geschichte. Die aus allen Gebieten der Weltliteratur zusammenströmenden Traditionen sind so zahlreich, daß wir hier nur die allerunmittelbarste Voraussetzung für die Moderne namhaft machen, nämlich das Sittenstück in und außerhalb Frankreichs, welches eine ausgesprochene Vorliebe für verwickelte Rechtsfälle (cherchez la femme!) und deren effektvolle Austragung bekundet, auch schon gerne (vgl. Sardous „Ferréol") hinter den Kulissen der Justiz umherspäht, womöglich die Richter selbst kunstvoll in den Prozeß verwickelt. Dieser aber wird als pièce de resistance gewöhnlich im dritten oder vierten Viertel des Stückes abgehandelt, sein Verlauf dem Publikum durch geschickt maskierte Botenberichte vermittelt (so noch in Brieux' spannender „Roten Robe"); aber andere wieder, z. B. Paolo Giacometti im „Bürgerlichen Tod", einem Paradestück italienischer Schauspielervirtuosen, haben sichs nicht versagt, die Szene selbst zum Tribunal umzuschaffen, und Courteline (vgl. Vorl. VI) machte zuletzt aus grotesk-naturalischen Gerichtsverhandlungen seine Spezialität.

Im deutschen Sittenstück brachte wohl zuerst Lindau („Gräfin Lea" 1879) eine Gerichtsverhandlung auf die Bühne, und zwar eine Zivilsache mit den Plaidoyers für und wider. Wilbrandts „Tochter des Herren Fabricius" gab ein spannendes, unvermerkt und unwahrscheinlich in eine Hauptverhandlung hinübergleitendes Verhör. Hier schloß sich Richard Voß an, dessen Effektstücke „Alexandra" (1886), „Eva" (1889), „Schuldig!" (1891) insgesamt mit der Perspektive auf das Zuchthaus arbeiteten; die dankbaren Motive einer wechselvollen Strafverhandlung ließen sich weder Blumenthal („Der schwarze Schleier" 1887) noch Ganghofer („Die Hochzeit von Valeni", mit Marco Brociner 1890) noch auch Rosegger („Am Tage des Gerichts" 1890) entgehen.

Dem Naturalismus blieb übrig, dieses Gebiet nach der komischen wie nach der pathetischen Seite hin auszudehnen, derart, daß man Verhör und Rechtsprechung mit aller behaglichen Naturtreue des Milieustücks wiedergab, derart ferner, daß all-

mählich nicht nur die Richter, wie in Kleists unsterblicher Komödie, sondern auch die Gesetze, nach denen sie richten, ja selbst die Justiz als solche in die dramatische Diskussion hineingezogen wurden. Das künstlerisch Höchste leistete Hauptmann im „Biberpelz“ (1893), während Männer vom Fach, Beamte und Rechtsanwälte[1]) das gewöhnliche Milieustück pflegten und meist die Lockmittel der Enthüllung mit denen der Tendenz verbanden. In ähnlicher Weise, aber viel seltener wurde auch die Bureaukratie als solche auf die Bretter gestellt, am erfolgreichsten von Burckhard in dem durch wunderliche Technik oder Untechnik interessanten „Rat Schrimpf“ (1905), dessen Titelheld, anfangs von besten Absichten erfüllt, sich schließlich dem allgemeinen Schlendrian fügt und solchergestalt ein charakteristisches Gegenstück zu den schneidigen Amtsvorstehern und Landräten Hauptmanns und Sudermanns abgibt.

So häufig der Jude im älteren deutschen Drama als edelmütige oder intrigante Episodenfigur erscheint[2]), so selten finden wir dort eigentlich jüdisches Milieu dargestellt, und wenn, dann entweder in ideale historische Ferne gerückt („Nathan“) oder possenhaft verzerrt wie in Arnims „Halle und Jerusalem“, in Sessas heißumstrittenem Tendenzstück „Unser Verkehr“ (1814), bei Julius v. Voß u. a. Während des Regimes der Romantik hüllen Heine und Michael Beer dort, wo der Klage des Isolierten, der Verzweiflung des Paria, der Sehnsucht nach überlegener Kultur Ausdruck gegeben werden soll, den deutschen Juden in maurisches oder indisches Kostüm; dann muß wieder in Gutzkows „Uriel Acosta“ das Judentum des XVII. Jahrhunderts als Maske für die Christen des Vormärz herhalten.

[1]) Max Burckhard, „Bürgermeisterwahl“ (Auff. Deutsches Volkstheater, Wien, 20. Nov. 1897), „Im Paradies“ (ebenda 1906), die Verteidiger Max Bernstein (geb. 1854 in Fürth, vgl. Vorl. XII), Friedrich Elbogen (geb. in Prag 1854) u. a.

[2]) Judenrollen waren zu Ende des XVIII. Jahrhunderts in den Bühnenstücken so gewöhnlich, daß sie ein eigenes schauspielerisches Fach ausmachten, wie die Bonvivants, Liebhaber usf.

Nach der Revolution wird der Jude zur stehenden komischen Figur der Berliner und Wiener Lokalposse (O. F. Bergs „Einer von unsere Leut" u. dgl. m.), erscheint auch wohl dann und wann idealisiert im liberalen Tendenzstück (z. B. Mosenthals „Deborah" 1850), aber nur selten versucht das Drama ernsthaft, ihn und seine Umwelt innerhalb der modernen Gesellschaft zu zeichnen. Während dort, wo das Judentum ein viel augenfälligeres Element des staatlichen Körpers bildet als im deutschen Sprachgebiet, etwa bei den Polen, Russen, Rumänen, das neuere Drama sich viel früher mit realistischen Mitteln des Juden bemächtigt hat, bedurfte es erst neuerlicher Aufrollung der schon in den Vierzigerjahren viel diskutierten Judenfrage, der antisemitischen Bewegung und ihrer Widersacher, um den vielen Milieus, in denen sich die moderne Dichtung gern bewegt, auch das jüdische beizuzugesellen. Paul Lindaus sensationelle „Gräfin Lea" erschien im Geburtsjahr nicht des Begriffs, aber des Worts Antisemitismus. Seit dem literarischen Umschwung hat man wiederholt versucht, die charakteristische Sphäre des deutschen Juden dramatisch zu fixieren, nicht mit den Mitteln des konsequenten Naturalismus, wie ihn gleichzeitig Heijermans in Holland an dieselbe Aufgabe wandte, selten in der grotesken Art Wedekinds[1]), öfters im milderen Stil der Nachkonsequenten; aber außer Georg Hirschfelds „Agnes Jordan" (1898) hat keiner dieser Versuche das Mittelmaß überstiegen. Übrigens ist die jüdische Episodenfigur für das moderne Drama größeren Umfangs fast obligat geworden; wo ein einigermaßen abgerundetes Zeitbild gegeben werden soll, stellt sich auch der Jude ein, als Rabbiner („Sturmgeselle"), Gelehrter („Biberpelz", „Mieze und Maria", Arzt („Roter Hahn" u. ö.), Bankier („Traumulus"), Journalist, Theaterkassier, Hausierer und in hundert anderen Funktionen. Die Judenfrage als solche dramatisierten die beiden journalistischen Erfinder und Impresarii des sog. Zionismus, Theodor Herzl

[1]) „Der Mitmensch" (1895) von Richard Dehmel, „Die Hochstapler" (1906) von Erich Mühsam.

und Max Nordau, sehr oberflächlich, tiefer eindringend Ferdinand Bronner und Wilhelm v. Scholz, im Sinn des Antisemitismus stilisierend Albert Geßmann jun.[1]).

So sehen wir das Milieustück bemüht, die verschiedensten Schichten des modernen Lebens eine nach der anderen dem Drama zu erobern; hoch willkommen wäre den Dichtern eine Wünschelrute, die dort aufschlüge, wo aus einer zufällig bisher übersehenen oder vielleicht erst im Entstehen begriffenen Kulturgruppe ein frischer Quell sich hervorlocken ließe. In Wirklichkeit sind solcher Kulturgruppen unzählige, und jedes Jahr erschafft ihrer neue; aber nicht jedem Poeten ist es gegeben, sie zu erkennen, nur wenigen, sie dramatisch zu beleben, und den wenigsten, dies mit Erfolg zu tun. Kein Wunder, daß die Dichtung, stoffhungriger als je, zuzeiten das in der Großstadt konzentrierte moderne Leben für dramatisch völlig abgebraucht ansieht und gern jenem Ruf „Flieh! Auf! Hinaus ins weite Land!" folgt, der schon dem ältesten naturalistischen Drama vernehmlich genug entklingt. Unsere Darstellung hat bereits die namhaftesten Vertreter des landschaftlichen Naturalismus hervorgehoben, dargetan, welch große Rolle das heimatliche Moment in den Dichtungen der Schlesier Gerhart und Karl Hauptmann, der Altpreußen Halbe und Sudermann, der Oberdeutschen Ruederer und Schönherr spielt. Nicht genug, daß diese und andre Männer den Schülern und Nachfahren vor Augen führten, wie viele Schätze mit den Mitteln des Naturalismus dem üppigen Boden provinziellen Volkstums abzugewinnen seien: es gesellte sich, solchen Hinweis zu ver-

---

[1]) Herzl (geb. 1860 in Budapest, gest. 1904) „Das neue Ghetto" (Auff. Wiener Carl-Theater 5. Jan. 1898). — Nordau (geb. 1849 in Budapest) „Doktor Kohn" (1898). — Bronner s. o. — Scholz (geb. 1874 Berlin) „Der Jude von Konstanz" (spielt im XIV. Jahrhundert; Auff. Dresdner literarische Gesellschaft 17. Dez. 1905). — Geßmann „Das Fremdvolk" (1904).

stärken und zu unterstreichen, gegen Ende der Neunzigerjahre die Agitation für die sog. Heimatkunst hinzu, die zwar ganz andern Zielen zustrebte als der Naturalismus, gleichwohl aber in ihren Wirkungen zunächst mit ihm zusammentraf. Tapfren Widerstand gegen die Nivellierungstendenzen unserer Zeit, Pflege des Individuellen und Herkömmlichen, Anknüpfung an die großen Künstler germanischer Vergangenheit, energische Nationalisierung deutscher Kunst hatte die ebenso verworrene wie geistreiche Schrift Julius Langbehns „Rembrandt als Erzieher“ schon 1890 gepredigt, und der von Ferdinand Avenarius, einem Neffen Wagners, herausgegebene „Kunstwart“ hatte seit 1887 ähnliche Tendenzen verfochten. Mit dem Naturalismus hatten weder der Rembrandt-Deutsche noch Avenarius irgend zu tun, beiden schwebte während jener Zeit unklarer Programme in vagen Umrissen eine aller Geschäftsmäßigkeit ledige Kunst großen nationalen Stils vor, eine Kunst, von der sie wie Schiller, Wagner und Jordan hohen Aufschwung der gesamten Kultur des deutschen Volks erwarteten. Und dieser nationalen Kunst der Zukunft bereitete der „Kunstwart“ insofern emsig die Wege, als er mutig gegen literarische Mache und Korruption, gegen Verfälschung der öffentlichen Meinung und Geschmacksdiktatur zu Felde zog, unermüdlich die Vergangenheit nach hervorragenden deutschen Künstlern durchforschte, solche oft geradezu neu entdeckte und um Hebung des Sinns vornehmlich für die bildenden, aber auch für die anderen Künste sich unvergängliche Verdienste erwarb. Wie Avenarius nimmermüde für die Popularisierung Dürers und Rembrandts, Richters und Schwinds, so wirkte sein Mitarbeiter Adolf Bartels (geb. zu Wesselburen 1862), vermeintlich in den Traditionen seines großen Landsmanns Hebbel, tatsächlich in denen der Literarhistoriker Julian Schmidt und Adolf Stern für richtige Erkenntnis und Einschätzung des silbernen Zeitalters unserer Literatur, des großen Romans und des großen Dramas zwischen 1848 und 1870. Aus dem landschaftlichen Realismus der Otto Ludwig, Jeremias Gotthelf, Hermann Kurz, zugleich aus strenger, oft

ungerechter Kritik modernster Dichtung entwickelte der streitbare Ditmarsche in der 2. Auflage seiner „Deutschen Dichtung der Gegenwart“ (Ende 1898) das Ideal der Heimatkunst[1]), welche alsbald in der Zeitschrift „Die Heimat“ (1899—1903) ein eigenes Organ erhielt. Der erste Redakteur dieser „Heimat“, der Elsässer Fritz Lienhard, war von anderer Seite, vom Kultus einer nationalen Romantik her („Wasgaufahrten“ 1895) zu ähnlichen Prinzipien gelangt und zog die praktischen Konsequenzen für den Betrieb der „Heimatkunst“ in der Streitschrift „Die Vorherrschaft Berlins“ (1900).

Heimatkunst! „Das Wort ist gut, wenn man es recht versteht“ (Albert Köster). So wie sie von Bartels aufgefaßt und geplant wird, soll sie den Realismus des silbernen Zeitalters neu gebären, sollen die modernen Heimatkünstler über Naturalismus und Verfall hinweg den großen Erzählern und Dramatikern der Ära Ludwigs und Hebbels die Hand reichen: Vorbilder, denen Lienhard vermutlich noch die Romantiker beigesellen würde. Der Naturalismus dünkt den Aposteln der Heimatkunst ein fremder, etwa gar giftiger Tropfen im Blutkreislauf deutscher Literatur, und mit Egmont flehen sie: „gute Natur, wirf ihn wieder heraus“. Bartels und Lienhard erfassen den literarischen Umschwung der Achtzigerjahre nicht in seiner vollen Wichtigkeit, zu sehr als Episode, zu wenig als die deutsche Phase einer europäischen Bewegung. Sie verkennen auch, daß eben der Naturalismus zuerst wieder den von den Verfallsdichtern verschütteten Weg aus der Stadt in die Provinzen freigemacht hat, ja daß der Historiker der Zukunft, die heutige Literatur aus großer Distanz sehend und darstellend, zwischen der offiziellen Heimatkunst und dem gemäßigten Natura-

[1]) Ihm dürfte das Wort seinen Ursprung verdanken; vgl. ferner seine Schrift „Heimatkunst, ein Wort zur Verständigung“ (1902). Von dramaturgischer Seite her kam den Heimatkünstlern Zuzug durch Ernst Wachlers Schriften „Wie die deutschen Theater die Kunst fördern“ (1892) und „Die Läuterung deutscher Dichtkunst im Volksgeist“ (1897).

lismus, wie ihn etwa Max Halbe vertritt, keinen allzu scharf sondernden Unterschied wird konstatieren können. Denn so energisch die Heimatkunst ihre Jünger von den aus- und inländischen Naturalisten ablenkte und auf die klassische Dorfgeschichte, das großzügige Drama des silbernen Zeitalters verwies, und so segensreich diese Anregung wurde, dennoch entzog sich kein einziger Heimatkünstler völlig den vom Naturalismus bewirkten durchgreifenden Neuerungen im Sehen und Darstellen der Außen- und Innenwelt, in der Technik des Romans und der Bühnendichtung, in der Behandlung der Sprache, in dem Streben nach Wahrheit. Und wenn sich die Stoffwahl der Heimatkunst insofern von der der Konsequenten unterschied, als bei jener wieder die echt deutsche verecundia, der Widerwille gegen zu weitgehende Entblößung des Geschlechtlichen und die Vorliebe für Gesundes und Normales zur Geltung kamen — hatte nicht schon Halbe, um wieder nur den einen Namen zu nennen, den Naturalismus auf denselben Weg geführt?

In Stoff und Stil der Dichtung wird sich, wie gesagt, kaum die Grenze finden lassen, welche Bartels' und Lienhards Schule vom jüngeren Naturalismus trennt; es kommt da eben nicht so sehr auf das künstlerische „Was" und „Wie" als auf Welt- und Zeitanschauung, auf politische und metaphysische Überzeugungen an. Der älteste Naturalismus hatte sich seiner eignen Theorie zum Trotz zu sozial-radikalen Tendenzen bekannt oder solche mittelbar gefördert; das wesentlich freisinnige Milieustück verdankte solchem Freisinn den größeren Teil seiner Erfolge. In der Heimatkunst dagegen beobachten wir wie in der Romantik und in der Dichtung des silbernen Zeitalters ein Erstarken und Vorwalten nationaler und konservativer Ideen, womit sich sehr wohl verträgt, daß die Führer auch den Betrieb der Literatur im Sinne weitgehender Dezentralisierung reformieren wollen. Ob sich die literarische Vorherrschaft der Reichshauptstadt, die Lienhard und Bartels so eifervoll bekämpfen, überhaupt vermeiden läßt, nicht vielmehr in der Natur der Dinge liegt, ist eine Frage für sich; daß eine solche Vor-

herrschaft existiert, daß sie sich namentlich auf dramatischem und theatralischem Gebiete fühlbar macht, haben auch diese Vorlesungen zur Genüge gelehrt und keineswegs verhehlt, daß eine derartige Hegemonie ihre Schattenseiten hat. Die Heimatkunst nun will solchem Bann entgegenwirken, die nationalen und konservativen Elemente in der Dichtung dadurch verstärken, daß die Provinz in erhöhtem Maße zur Mitarbeit an der nationalen Kunst herangezogen werde: ausgestreuet ist der Samen über alles deutsche Land. Und sie möchte gleichzeitig verhindern, daß, wie es z. B. zur Zeit der literarischen Revolution geschah, die Talente aus der Provinz nach den Großstädten, insbesondere nach Berlin gravitieren, weil sie dort unausbleiblich in den geschäftsmäßigen Betrieb der Kunst, in den nervenerregenden und -schwächenden Konkurrenzkampf hineingerissen und — ob siegend, ob besiegt — jedenfalls künstlerisch geschädigt werden müßten. So verlangt Lienhard, daß die Kunst sich zurückziehe und freimache, von Grund aus freimache und abseits stelle vom Amerikanismus unseres öffentlichen Lebens, dieser neuesten Barbarei einer aufgeregten Kultur. Es bedarf nicht erst des Hinweises auf das Abströmen norddeutscher Naturalisten von Berlin (vgl. S. 234), auf ähnliche zentrifugale Bewegungen bei bildenden Künstlern, auf die Malerkolonien in Worpswede oder Dachau, um erkennen zu lassen, wie grade dieser Teil des heimatkünstlerischen Programms voll berechtigt ist und wirklichen Bedürfnissen entgegenkommt. Verwunderlich nur, daß weder Bartels noch Lienhard den Stier bei den Hörnern packen, daß sie bei ihrem Bemühn, den literarischen Betrieb zu heben und zu läutern, nicht scharf und bedingungslos genug das Hauptgebrechen modernen Literatentums, die Personalunionen zwischen Dichtung und Journalistik erkennen und anklagen.

Nach Lienhards eigener Definition bedeutet die Heimatkunst „nur mittelbar eine Selbstbesinnung auf heimatliche Stoffe; in erster Linie aber ist sie Wesenserneuerung, ist sie eine Auffrischung durch Landluft, welches auch unsere Stoffe seien und gleichviel, ob Freudenspiel oder Geschichte oder Trauer-

spiel. Mit dieser Geistesauffrischung wird freilich auch eine andere Stoffwahl, eine andere Sprache und Technik Hand in Hand gehen. Und insofern läuft Stoffwahl und poetisches Prinzip ineinander". Daß diesem Begriff einiges Philistertum anhaftet, „sei es auch sehr gediegenes und augenblicklich vielleicht ganz nützliches und notwendiges Philistertum gegenüber Entartung und symbolischer Phantastik", verhehlt sich Lienhard nicht, und gleich manchen Umstürzlern der Achtzigerjahre will er sein Programm nur als ein provisorisches gelten lassen: „Wir betonen, daß wir diese Heimatkunst nur als gesunde Grundlage einer sonnigen und stolzen Höhenkunst gegenüber dem engen und dumpfen Stubenproblem einer allzusehr klügelnden und mißmutigen Kunst des fin de siècle auffassen". So sieht also der elsässische Poet, vielleicht nicht mit Unrecht, in dem gemäßigten landschaftlichen Naturalismus oder, seis drum, in der Heimatkunst nur einen Vorhof, ein Durchgangsstadium zu einer Dichtung optimistisch-nationaler Romantik, die jedenfalls seinen Hoffnungen oder Träumen im vollsten Maße das gewährt, was er an der modernen Literatur vermißt: „organischen Ausfluß aus tüchtiger und bedeutsamer Gesamtbildung einzelner Persönlichkeiten" und gleichzeitig „einen natürlichen Teil unbefangener, vornehmer Gesamtkultur".

Ein rascher Überblick über die Dichtung unserer Tage läßt erkennen, daß das landschaftliche Milieu sich vorläufig dem Roman, überhaupt der Erzählung willfähriger erwiesen hat als der Bühnendichtung. Wenn wir von Gerhart Hauptmann, Halbe und Sudermann (und natürlich auch von dem ganz veralteten Repertoire der oberbayrischen Schauspieltruppen) absehen, so hat bislang kein moderner Dramatiker mit ländlichem Milieu auch nur entfernt solche Wirkungen zu erzielen vermocht wie einerseits das Schul- oder Militärstück, andrerseits der landschaftliche Roman (Frenssen, Clara Viebig, Wilhelm v. Polenz u. v. a.). Aber wir zweifeln nicht, daß auf dem hier eröffneten unübersehlichen Felde noch mehr als ein großer

Bühnensieg von nationaler, nicht bloß provinzieller Tragweite errungen werden wird. In der Tat, ein unübersehliches Feld. Von den Dünen und Deichen der Waterkant zu den Gletschern und Firnen des Hochgebirgs, von den vulkanischen Felsen der Eiffel, der roten Erde zu den litauischen und slavischen Sprachgrenzen, von der rheinischen zur karpathischen Heimat der Siebenbürger Sachsen — welch überschwenglicher Reichtum von Stämmen, Mundarten, Gebräuchen, Denk- und Lebensweisen; für den Dichter welche Fülle allgemein menschlicher, aber landschaftlich spezialisierter, welche Fülle auch rein stammhafter Probleme! Und all das eignet der Heimatkunst. Noch hat sie zwar die Schönfärberei, das Sentimentalisieren ländlicher Zustände nicht völlig überwunden, noch zirpt aus mehr als einem Bauernstück vernehmlich die Grille der seligen Birch-Pfeiffer; aber sicherlich wird sich das Volksdrama mehr und mehr von aller Salontirolerei entfernen, energisch nach möglichst großer Wahrhaftigkeit streben und immer deutlicher erkennen lassen, daß auch das Land-, auch das Seevolk in wirtschaftlichen und geistigen Kämpfen steht, andre und tiefergehende Konflikte kennt als diejenigen einer schäferlich abgeschiedenen Welt.

Die stärksten und bestverdienten Erfolge im landschaftlichen Drama hat bis jetzt der Hamburger Fritz Stavenhagen (1876—1906) erzielt, ein Schüler der Berliner Naturalisten, der die Fischer der Elbemündung genau gekannt und aus ihrem Leben mehrere ehrlich wirksame, bald tragisch, bald komisch getönte Dialektstücke aufgebaut hat; über den Umfang und die Stärke der Begabung dieses deutschen Heijermans hat man sich erst nach seinem allzu frühen Tode und den Berliner Erfolgen von „Mudder Mews“ Rechenschaft gegeben. Von anderen Dramatikern und Dramen stammhaften Lebens, ob sie nun direkt oder auf dem Umweg über die Heimatkunst vom Naturalismus herkommen, seien hier wichtigere genannt: aus Nordschleswig, von der dänischen Sprachgrenze her Erich Schlaikjer (geb. 1867); aus dem Bremischen Fritz Rassow (geb. 1881); aus dem Hannöverschen Heinrich Sohnrey (geb. 1859), ein wackrer Mitstreiter in

der Heimatbewegung; aus Pommern der nun schon oft genannte Richard Voß mit seiner noch recht konventionellen „Neuen Zeit" (1891) und Georg Engel („Die Hochzeit auf Poel" 1906); aus Westfalen das posthume Drama „Bauernblut" (1895) des Germanisten Julius Petri (1868—1894); aus den Rheinlanden die berühmte Erzählerin Clara Viebig (geb. Trier 1860), die Wuppertaler Walter Bloem (Elberfeld 1868), Rudolf Herzog (Barmen 1869), Fritz Stoffel; aus Hessen die wunderlich-gewaltsame Bauerntragödie „Jakob und Esau" Wilhelm Schäfers (geb. 1868); aus dem Thüringischen Wilhelm Arminius (Wilh. Herm. Schultze), ein geborner Altmärker, und Paul Quensel (Weida 1865); aus dem Schwäbischen der mit Vorliebe religiöse Konflikte behandelnde Stuttgarter Heinrich Lilienfein (geb. 1879[1]). Eine vorteilhafte Sonderstellung nehmen die Reichslande ein, denn sie erfreuen sich seit 1899 einer besonders rührigen, allerdings

[1]) Stavenhagen: „Der Lotse" (1902, Auff. Hamburg Thaliatheater 1904), „Jürgen Piepers" (1902, Auff. das. 23. Febr. 1903), „Mudder Mews", (Auff. Hamburg Stadttheater 10. Dez. 1905), „De Ruge Hoff" (1905). — Schlaikjer: „Hinrich Lornsen" (1900), „Pastors Rieke" (1902), „Der lahme Hans" (1906). — Rassow: „Nachtmahre" (Auff. Bremen 1906). — Sohnrey: „Die Dorfmusikanten" (1901), „Düwels" (1905). — Viebig: „Barbara Holzer" (1897), die kulturkämpferischen „Pharisäer" (1899), „Der Kampf um den Mann" (1904). Von den vier unter dem letzten Titel vereinigten Einaktern Auff. „Die Bauern" Dresdner Residenztheater 18. Febr. 1905, „Eine Zuflucht", „Fräulein Freschbolzen" und „Mutter" Nürnberg Apollotheater 14. Juni 1905. — Bloem: „Der Jubiläumsbrunnen" (Auff. Berlin Neues Theater 1906). — Herzog: „Heimatland" (bergisch, Auff. Barmen 18. April 1907). — Stoffel: „Agrarier" (Auff. Elberfeld 1906). — Arminius: „Sein Recht" (Ruhlaer Mundart, Auff. Weimar 11. April 1907). — Quensel: „Um die Scholle (1897, Auff. 14. Okt. 1905 Münchener Volkstheater). — Lilienfein: „Maria Friedhammer" (früher „Die Heilandsbraut", Auff. Deutsches Theater 4. Okt. 1904), „Berg des Ärgernisses" (Bremer Stadttheater 7. Okt. 1905), „Der Herrgottswarter" (1906, Auff. Berliner Schillertheater 1907).

auch heftig umstrittenen und z. B. von Lienhard angefochtenen Lokalbühne, des „Elsässischen Theaters“ in Straßburg, das, nur für Dialektstücke bestimmt, mehreren dramatischen Dichtern, so dem Juristen Julius Greber (geb. 1868), dem Maler Gustav Stoskopf (geb. 1869), Richtung und Ziel gibt. Der treffliche „Pfingschtmondaa vun hitt ze daa“ (1899) des Romanisten Heinrich Schneegans (geb. 1863) ist ebenfalls elsässischer Herkunft. Auch die Schweiz, das klassische Land des Volksschauspiels, bleibt nicht zurück. Wir nennen hier nur das „Berner Liebhabertheater“: seine Hauptstütze, Otto von Greyerz, hat seit 1898 eine Reihe ergötzlicher Komödien im biderben Dütsch des Kantons aufgeführt und veröffentlicht. Das heilige Land Tirol wurde vor Schönherr schon durch Kranewitter (vgl. S. 234) und Rudolf Christoph Jenny (geb. 1858) dem modernen Gegenwartsdrama erschlossen. Im Salzburger Volksstück haben sich Friedrich Franz Scheirl (geb. 1856) und Hans Demel-Seebach (geb. 1872), im innerösterreichischen, von Roseggers gelegentlichen dramatischen Streifzügen abgesehen, Karl Bienenstein (geb. 1869) und der Tischler Josef Medelsky (pseud. Werkmann) versucht, im deutschböhmischen Ferdinand Bernt („Zwischen zwei Sprachen“ 1906) betätigt; fern im Osten nahmen die Siebenbürger Sachsen, die mit Michael Albert (1836—1893) einen sehr achtungswerten Epigonen gestellt hatten, verdienstlichen Anteil an volkstümlicher Dramatik[1]). Und wie weit die Zukunft den Begriff der Heimat-

[1]) Greber: „E Hochzitter im Kleiderkaschte“ (1894), „Lucie“ (1896, mundartl. und hochdeutsch ersch.), „D'Heimat“ (mit Stoskopf, 1901), „'s sechst Gebott“ (1904) u. a. — Stoskopf: „D'r Herr Maire“ (1899, sein ältestes und beliebtestes Lustspiel), „D' Pariser Reis'“ (1900) u. a. — Greyerz: „D's Gongstangsse“ (1900), „Der Napolitaner“ (1901), „D' Revolution im Ryfligäßli“ (1905) u. a. — Kranewitter: „Um Haus und Hof“ (1894). — Jenny: „Not kennt kein Gebot“ (1894; ein Tiroler, sonst Wiener Milieu). — Scheirl: „Grad a Todsünd wert“ (1898). — Demel-Seebach: „Bauernrechte“ (1900), „Patrizierfrauen“ (1903). — Roseggers dramatischer Erstling „Der Dorfkaplan“ begegnete sich zeitlich und

kunst ziehen wird, verrät ein erster Versuch, der Bühne das farbenprächtige Leben der deutschen Tropen zu gewinnen, das „Kolonialdrama" „Götzen" von Richard Küas (Auff. 23. März 1907 Görlitz).

---

teilweise stofflich mit Anzengrubers „Pfarrer von Kirchfeld". Sein Volksstück „Am Tage des Gerichts" (vgl. S. 242) dramatisierte das Gedicht „Der Gaugel-Blas" (Heimgarten Juni 1890); Auff. Grazer Stadttheater 8. Nov. 1890. — Bienenstein: „Die Heimatsscholle" (1897). — Medelsky: „Der Kreuzwegstürmer" (1892), „Liebessünden" (1893), „Justina Dunker" (1905). — Die Siebenbürger Volksstücke trachte ich möglichst vollzählig anzuführen: Wilhelm Morres (geb. 1849): „Der Hanklichrand" (1900); Pfarrer Johann Wilhelm Litschel (geb. 1856, gest. um 1905): „Valentinus Greff" (1889), „En vereitelt Kommassation" (1890, fortgesetzt im „Gemēschreiwer" 1895), „Lisi" (1899); Pfarrer Michael Semp (geb. 1860): „Der Regent" (1903), „Verspillt" (1905); Georg Meyndt (gest. 1903): „Äuß afer Gemien (1901, Singspiel); Anna Schullerus (geb. 1869): „Äm zwien Kretzer" (1898).

Zwölfte Vorlesung

Nur kurze Zeit, etwa ein halbes Jahrzehnt (1885—1890) war es dem Naturalismus vergönnt, unumschränkt über die junge Generation zu gebieten, ausschließlich und selbstverständlich als Stil der Gegenwart und der Zukunft zu gelten, als hätte mit ihm die Dichtung, die Kunst überhaupt ihr letztes Wort gesprochen. Aber grade in den beginnenden Neunzigerjahren, während welcher der junge Naturalismus, ein Herkules in der Wiege, erstaunliche Kraftleistungen vollbrachte, grade in den Tagen der „Jugend“ und der „Weber“ machte sich auf deutschem Boden eine neue, landläufig (aber unzutreffend) symbolistisch genannte Bewegung geltend, die der naturalistischen direkt entgegenstrebte und bald solche Kraft gewann, daß auch die führenden Männer der Wahrheitsdichtung dem neuen Wesen sich nicht entziehen konnten. Wie seither der Naturalismus, um seine alte Geltung wenigstens teilweise zu behaupten, sich milderte und mäßigte, ist bereits geschildert worden; zuletzt wurde aus dem Gegeneinander der Ismen ein Nebeneinander, ein Zustand, in dem sich Naturalismus und neue Romantik wie die Gewalten im Verfassungsstaat wechselseitig beschränkten und die Halbliteratur als geschäftiger Vermittler und tertius gaudens danebenstand.

Übrigens wies diese zweite, gleichsam unblutige Literaturrevolution viele Analogien mit der gewaltsamen und stürmischen von 1885 auf. Beide hatten in der Verfalls- und Geschäftsdichtung einen gemeinsamen Angriffspunkt, beide stützten sich, wie noch jede Revolution, auf die Jugend, beide entlehnten ihre Tendenzen und Schlagwörter dem Ausland und insbesondere Frankreich, wo sich (vgl. S. 125 ff.) der Symbolismus seit den

Fünfzigerjahren vorbereitet, nach 1880 programmatisch verdichtet hatte; beide endlich fanden enge und zuverlässige Bundesgenossen an den bildenden Künsten, bei denen auch erst im Sinn des Naturalismus, dann unter dem Zeichen der „Sezession“ (zuerst München 1892) tiefgehende Umwälzungen in der Technik und Stoffwahl stattgefunden hatten (vgl. S. 78 ff.). Wie den ersten Siegen des Naturalismus, so ging auch denen seines Gegners als Vorpostengefecht eine erregte Propaganda für die mustergültigen Dichter und Dichtungen des Auslandes vorher: war man kurz zuvor für Zola, die Goncourts, Dostoëvskij, Strindberg, den Gesellschaftskritiker Ibsen eingetreten, so wurden nun Baudelaire, Maeterlinck, Swinburne, d'Annunzio, der Symboliker Ibsen, zuletzt Oscar Wilde gefeiert, am eifrigsten von Hermann Bahr („Die Überwindung des Naturalismus“ 1891) und Maximilian Harden. Und in dem von Otto Julius Bierbaum herausgegebenen „Modernen Musenalmanach“ (1891, 1893 f.), dann im „Pan“ (1895—1899) und in der „Insel“ (1899—1902) ließ die neue Romantik ihre Züge bereits deutlich erkennen.

Denn in der Tat, eine neue, eine späte Romantik war es, die jetzt, etwa ein Jahrhundert nach der ersten, den Vorrang in der Kunst beanspruchte. An Stelle des gewissenhaften und wissenschaftlichen Sammelns menschlicher Dokumente und realer Tatsachen überhaupt, bei deren künstlerischer Verarbeitung sich die Phantasie ja doch nicht hatte ausschalten lassen, sollte nun wieder das uneingeschränkt freie Spiel des dichterischen Einbildungsvermögens treten und nicht die Wirklichkeit der Naturalisten, sondern wiederum die Schönheit, freilich eine ganz neue Schönheit, das Maß aller Kunst sein. Hatten sich noch eben erst Zola, Bölsche, Holz mit heißem Bemühn in die Grundlagen und Theorien der Dichtung vertieft — dem neuesten Geschlechte, das die Grenzscheiden nicht nur zwischen den Dichtungsgattungen, auch zwischen den Künsten selber eilfertig niederriß, mußten jene Forschungen müßig und überflüssig erscheinen. Ihm kam es nicht auf Schärfe der Umrisse, sondern auf Glut der Farben und Intensität der Stimmung an, ihm nicht auf Bemeisterung eines von

außen gegebenen Stoffs, sondern auf Betätigung der dichterischen Individualität, nicht auf Fülle und Lückenlosigkeit der Beobachtung, sondern auf stimmungsvolle, dem Dichter gemäße Wahl aus dem durch die Sinne Vermittelten. „Mit peinlich genauer Detailmalerei war das Wirkliche dargestellt worden, klipp und klar hatte man alles herausgesagt. Jetzt taucht man ins Geheimste ein, wird prophetenhaft, spricht in Rätseln, ist tiefsinnig-dunkel und gesteht vor allem zu, daß das Feinste unaussprechbar ist, man deutet es nur an" (Walzel). Lauter Methoden, zu denen sich mutatis mutandis die alten Romantiker bereitwillig bekannt hätten; und ebenso romantisch begrenzte die neue Schule ihren Stoffkreis. Der Naturalismus hatte den seinen theoretisch auf alles in der Vergangenheit und Gegenwart Existierende ausgedehnt, in der Praxis, wie schon gezeigt wurde, zunächst auf Verfall und Elend der Gegenwart eingeschränkt. Die neuen Romantiker dagegen kehren, sofern sie überhaupt außerhalb des eigenen Ichs noch eines Gegenstands der Dichtung bedürfen, in die idealen Fernen der Legende und des Märchens, der Sage und Geschichte zurück: dort sind sie der leidigen Kontrolle durch das wirklich Existierende ledig, dort müssen sie nicht die Kette der Realität am Fuße nachschleifen. Ja die extremen Spätromantiker empfinden schon den Stoff an und für sich als Reibungswiderstand der Dichtung, sie schätzen ihn gering und denken über die an ihm haftenden Eigentumsrechte sehr frei. Jedenfalls ist ihnen das Faktische, das Tatsächliche in der Dichtung durchaus sekundär. „Wir wollen", dekretierten die „Blätter für die Kunst", das den Profanen anfangs unzugängliche Amtsblatt der romantischen Ultras[1]), „wir wollen keine Erfindung von Geschichten, sondern Wiedergabe von Stimmungen; keine Betrachtung, sondern Darstellung; keine Unterhaltung, sondern Eindruck;" denn ihr Ziel war „die geistige Kunst auf Grund der neuen Fühlweise und Mache, im Gegensatz zu jener verbrauchten und minder-

[1]) Ersch. als Privatdruck 1892—1898, in Auswahl für das Publikum 1899 und 1904.

wertigen Schule, die einer falschen Auffassung der Wirklichkeit entsprang“. Ja man trug kein Bedenken, die vorläufig noch das Feld behauptende literarische Richtung so halbwahr und schief zu charakterisieren wie im folgenden: „Der Naturalismus hat nur verhäßlicht, wo man früher verschönte, aber streng genommen nie die Wirklichkeit wiedergegeben. Dem Franzosen ist er das absichtliche Zusammentragen von in Wahrheit nie sich folgenden Begebnissen, dem Norweger ist er das ausschweifendste Spiel mit Möglichkeiten, dem Russen der beständige Alpdruck.“ Welch krasser Undank! Wem anders als dem vielgeschmähten Naturalismus schuldete denn wohl die neue Romantik ihre eigentliche Spezialität, die Darstellung seelischer Zwischenzustände, Übergänge und Nuancen, die Kenntnis der abnormalen Psyche, die Anatomie der Stimmung? wer anders hatte denn beherzt in die Verfalls- und Familienliteratur jene Bresche geschossen, durch welche die neue Romantik ihren gefahrlosen und prunkvollen Einzug hielt? Aber mit Gerechtigkeit und Dankbarkeit gegen das alte Regime haben Revolutionen, politische und literarische, große und kleine, naturgemäß nichts zu schaffen. Als die Altromantiker gegen Aufklärung und Klassizismus, Ludwig gegen Schiller, Wagner gegen Meyerbeer zu Felde gestanden waren, hatten sie auch nicht viel danach gefragt, ob und wie tief sie den Angegriffenen verpflichtet und verschuldet wären.

Nichts aber ist so charakteristisch, so beweisend für die geistige Blutsverwandtschaft zwischen der alten Romantik und ihrer Renaissance, als die zentrale Stellung, welche beide der Individualität des Künstlers einräumen, jene im Zeichen Fichtes, diese im Bann der um 1890 in Deutschland rezipierten Nietzscheschen Moral oder Antimoral. Die altruistischen, im weitesten Sinn sozialistischen Tendenzen, die dem Naturalismus trotz offizieller Tendenzlosigkeit von Anbeginn eigneten, fanden vor den Ästheten der „Blätter für die Kunst“ so wenig Gnade wie weiland der Utilitarismus der Aufklärung, die Humanität der Klassiker vor dem genialen Egoismus der Altromantik. Natürliche Opposition gegen eine konventionell bürgerliche Literatur

hatte den jungen Naturalismus auf Stoffgebiete gedrängt und beschränkt, die gebieterisch von Dichter und Publikum Anteil- und Stellungnahme erheischten, und ihre Kunst war zu den Mühseligen und Beladenen tröstlich und erlösend hinabgestiegen wie der Heiland zu Hannele. Wenn der konsequente Naturalist aus Fabriken und Nachtasylen, aus dem versteckten Jammer der Bürger- und Bauernhäuser das Material für seine Dichtungen zusammentrug, was unterschied ihn da von einem Organ sozialer Hilfe, von dem Abgesandten irgend einer Enquete? War aber dann die aus solchem Material aufgebaute Dichtung vollendet, so protestierte sie durch die bloße Logik der Tatsachen, auch ohne und gegen den Willen des Dichters, und desto vernehmlicher, je größer die Wahrscheinlichkeit jener Tatsachen war. Und wogegen richtete sich der Protest? Offenbar gegen eine Gesellschaftsordnung, welche Helene Krause und Johannes Vockerat in den Tod trieb, Alma Heinecke und Rose Bernd verkommen, Herrn Selicke zum Trinker werden, die Weber hungern und Frau Wolff ungestraft Biberpelze stehlen ließ. Fast immer löste der konsequente Naturalismus malgré lui revolutionäre Stimmungen aus. Und wer möchte vollends die liberale Tendenz des Milieustücks und ihre Absichtlichkeit leugnen?

Hier nun scheiden sich sehr deutlich die Wege des Naturalismus und der Neuromantik. Denn diese hat mit den realen und geistigen Bedürfnissen des millionenköpfigen Haufens nichts zu schaffen. Ihr Reich der Kraft und Schönheit ist nicht von dieser Welt. Haben nach der Lehre des großen Antimoralisten jene vielzuvielen Millionen nur insofern Existenzberechtigung, als sie, wie die Arbeitsbienen den Weisel, aus ihrer Mitte den Übermenschen aufzüchten, was mag den Künstler hindern, zunächst sich selbst für solch einen Messias, mindestens für dessen Vorläufer oder Schoßjünger zu halten? alsdann von sämtlichen mit einer solchen Stellung verbundnen Vorrechten Gebrauch zu machen und den würdigsten Stoff seiner Dichtung in sich selbst zu finden, in seinen eigenen, vielleicht nicht immer originellen, aber aufs liebevollste gepflegten, tausendmal hin- und herge-

wendeten Gedanken, in seinen aufmerksamst beobachteten Stimmungen, in den Reaktionen seiner nervös-empfindlichen Seele auf die nun einmal doch vorhandene Außenwelt? In scheuer Ehrfurcht hatte sich der junge Naturalismus vor der Majestät des Existierenden gebeugt, mit souveräner Herablassung setzte sich die Neuromantik vor das Welttheater. Während der konsequente Naturalismus Bogen und Bogen verbrauchte, um einen ganz einfachen Vorgang zu beschreiben, gab sich der deutsche Symbolismus anfangs sehr vornehm aphoristisch-lakonisch und wurde erst unter dem Einfluß Swinburnes und d'Annunzios gesprächig, dann freilich in ausgiebiger Weise. Der Naturalismus suchte das Ich des Künstlers hinter der Dichtung verschwinden zu lassen, sein Widerpart identifizierte Dichtung und Dichter, Lebens- und Dichtkunst. Wenn endlich jede neue Emanzipation des Individuums ihre eigenen Extreme hat, Extreme, die sich natürlich in der Dichtung widerspiegeln, so scheint es, als ob für diesmal nicht „schäumende Gotteslust", nicht äußerste Gefühlserweichung, nicht himmelstürmender Titanismus, sondern Verbrechen und Perversität den Expansionsbedürfnissen des vermeintlichen Übermenschen die Richtung, seiner neronischen Sensationsgier ein weites Feld für „Gedankensünden" geben.

Zug für Zug eine Kunst reifer, vielleicht überreifer Kultur, naturgemäß exklusiv und auf ein kleines Publikum angewiesen, trat die Neu-Romantik anfangs fast geheimbündlerisch auf, und ein gleichsam prophetisches, hohepriesterliches Wesen kennzeichnete ihre vertrautesten Adepten. Daß diese in ihrer großen Mehrheit den besitzenden Schichten der Nation, den Kreisen des Geld- und Geburts- oder des geistigen Adels entstammen, und daß in ihrer Mitte Selfmademen wie Holz, Sudermann, Otto Ernst fehlen, gibt zu denken. Sicherlich ist der typisch neuromantische Dichter in der gesuchten Eleganz seines Äußern, in der Raffiniertheit der Lebensführung, in seinem anspruchsvollen, überlegten und überlegenen Auftreten nicht minder charakteristisch als der naturalistische Bohémien.

Der deutsche Naturalismus hatte sich (vgl. S. 157f.) zunächst in Lyrik und Epik betätigt, ehe er auf das Drama übersprang und diese Dichtungsgattung zu seinem bevorzugten Organ machte. Auch die neue Romantik ging von der Lyrik aus, und es ist kein Zufall, daß ihre wichtigsten und wesentlichsten Leistungen auf lyrischem Gebiet liegen. Denn keine Dichtungsform kommt einer ausgesprochen individualistischen Kunstrichtung weiter entgegen, in keiner kann sich die Flucht aus und vor der Wirklichkeit, die Lust an schönen Vorstellungen, schönen Worten, schönen Versen so uneingeschränkt betätigen, auf keinem Gebiet die Selbstherrlichkeit des Dichters besser gewahrt werden[1]).

[1]) Maeterlinck begründet dieselbe Tatsache anders und in einer für ihn sehr charakteristischen Weise: „Die höhere Poesie enthält, wenn man genau zusieht, drei Hauptelemente: zunächst die Schönheit des Ausdrucks, dann die leidenschaftliche Betrachtung und Wiedergabe dessen, was in und um uns wirklich lebt: der Natur und unserer Gefühle; und endlich die das ganze Werk umschließende und ihm seinen eigenen Dunstkreis verleihende Gesamtvorstellung des Dichters von dem Unbekannten, worin die Dinge und Wesen, die er beschwört, sich bewegen, und von dem Mysterium, das sie überragt und richtet und ihre Geschicke lenkt. Es scheint mir zweifellos, daß dieses letzte Element das wichtigste ist. Man nehme eine schöne Dichtung, so kurz und rasch in ihrem Verlauf sie sei. Selten ist ihre Größe und Schönheit bei den bekannten Dingen unserer Welt zu Ende. In zehn Fällen verdankt sie ihren Reiz neunmal einer Anspielung auf die Mysterien der Bestimmung des Menschen und auf irgend ein neues Band zwischen Sichtbarem und Unsichtbarem, Zeitlichem und Ewigem. Nun aber macht die sich heute vollziehende Wandlung in der Art, wie wir das Unendliche ansehen — eine Wandlung, die wohl beispiellos genannt werden darf — sich bei dem lyrischen Dichter noch nicht so tief fühlbar und raubt ihm nicht so viele Hilfsmittel, wie dem dramatischen Dichter. Es ist dem Lyriker vielleicht erlaubt, etwas wie ein Theoretiker des Unbekannten zu bleiben. Er darf sich unbeschadet an die dehnbarsten und unbestimmtesten allgemeinen Ideen halten. Um ihre praktischen Folgerungen braucht er sich nicht zu kümmern. Er ist überzeugt, daß die Gottheiten der

Der Naturalismus hatte den Stoffkreis der Lyrik ebenso mächtig und nach denselben Richtungen hin erweitert wie den der übrigen Gattungen, hatte den in der Verfallszeit arg zusammengeschrumpften Sprachschatz fürstlich bereichert und den Kampf gegen die Konvention auch hier siegreich durchgefochten — große und dauernde Errungenschaften, mit denen die Namen Arno Holz, Karl Henckell, Detlev v. Liliencron verknüpft sind. Geringern Gewinn brachte die von Holz mit gewohntem Scharfsinn und Temperament, doch auch mit gewohnter Einseitigkeit veranstaltete „Revolution der Lyrik" (1899), deren graue Theorie von ihrem grade lyrisch hochbegabten Schöpfer praktisch mittlerweile wieder aufgegeben worden ist. Aber eine viel tiefer gehende Revolutionierung der Lyrik war schon vor Holz zu Beginn der Neunzigerjahre erfolgt, als fast gleichzeitig Richard Dehmel (geb. 1863), Otto Julius Bierbaum (geb. 1865) und Stefan George (geb. 1868) dem neuromantischen Geiste individuell verschiedenen, gleichwohl aber zusammenwirkenden Ausdruck verliehen: Dehmel, ein tiefsinniger Erotiker vom Schlage Baudelaires, Bierbaum, Poet optimistischen Natur- und Liebesgenusses und Virtuos in ulkiger Selbstironie, der seinen Schläger noch mit dem Balmung Wilhelm Jordans gekreuzt hatte[1]), endlich George, dessen Kunst in ihrem feierlichen Schönheitskultus, in

Vergangenheit, daß die Gerechtigkeit und das Schicksal in die Handlungen der Menschen nicht mehr eingreifen und den Lauf dieser Welt nicht mehr bestimmen; so braucht er den unbegreiflichen Gewalten, die trotzdem in das Leben eingreifen und alles beherrschen, keinen Namen zu geben. Ob Gott oder das Weltall ihm ungeheuer und furchtbar erscheint, darauf kommt wenig an. Was wir vor allem von ihm verlangen, ist, daß er uns den Eindruck des Ungeheuern oder Furchtbaren, den er empfunden hat, nachfühlen läßt. Aber der dramatische Dichter kann sich an diesen Allgemeinheiten nicht genügen lassen."

[1]) Seine köstliche „Reim-Epistel an die Friedrichshagener", ein Stück Literaturgeschichte, findet sich in der „Freien Bühne" 1893: 1280 und bekämpft Jordans Gedicht „Ein Truggeist" (= Nietzsche) in Beilage 207 der Münchner Allg. Zg. desselben Jahrs.

ihrer gesuchten Wortmusik- und Bilderpracht sich ebenso scharf von der Leidenschaftlichkeit Dehmels wie von Bierbaums Naturburschentum unterscheidet. Um George scharten sich die Esoteriker der neuromantischen Dichtung, die Mitarbeiter der „Blätter für die Kunst". Seit 1890 entzückte er, jeglicher Massenwirkung abhold, die kleine Schar der Auserwählten durch Privatdrucke ebenso kunstreicher wie gekünstelter Lyrik, welche die französischen Vorbilder (vgl. S. 125 ff.) weit übertraf und vielleicht das Höchste leistete, was in so exklusiver Atelierkunst überhaupt möglich ist. „Worte, Worte, Worte", aber auserlesen schöne und in geschmackvollster Anordnung, eine unendliche Melodie, deren schläfriger Reiz nicht nur den Dekadenten leicht überwältigt. Hier wurde der Symbolismus selbst zum Symbol für das ästhetische, ja für das metaphysische Bedürfnis der Menschheit.

Den ferneren Entwicklungsgang der neuen Lyrik, aus der das Publikum zunächst den Dehmelschen und den Bierbaumschen Ton, später auch die Lockweisen Stefan Georges und der Seinen herausfand, verfolgen wir hier nicht. Aber wir erkennen in ihr so gut wie in den Dramen Alt-Ibsens und Jung-Maeterlincks, in der erhabenen Kunst Böcklins und Klingers eine unmittelbare literarische Voraussetzung für den bereits ausführlich geschilderten, folgenreichen Umschwung im Schaffen der beiden berühmtesten deutschen Bühnendichter, Hauptmanns und Sudermanns, jenen Umschwung, der in den Biographien ihrer Nachfolger und Zeitgenossen schematisch wiederkehrt, und dessen Dokumente in „Hannele" (1893), der „Versunkenen Glocke" und den „Morituri" (1893), in „Johannes" und den „Drei Reiherfedern" (1898) vorliegen[1]). Damals staunte Speidel: „Wer hätte gedacht, daß uns die blaue Blume aus einem Misthaufen wachsen würde!". Die Wahrheit zu sagen, zog diese blaue Blume ihre Lebenssäfte keineswegs nur aus der konsequent naturalistischen Darstellung menschlichen Elends, welcher Wiens

[1]) Hierzu kommt Hauptmanns dramatisches Fragment „Helios", 1896 im strengen Maeterlinckschen Stil geschrieben, 1898 gedruckt.

vornehmster Kritiker einen so unhöflichen Namen gab; sie stammte, ein rechtes Treibhausgewächs, aus den überheizten Wintergärten des Reichtums. Genug, nun war sie einmal da, ihr Anblick entzückte, ihr Duft berauschte. Nun schien der Naturalismus Kurzsichtigen eine beendigte Episode, ein überwundener Standpunkt, und mit rührender Freude begrüßte Wilhelm Jordan, der noch kurz zuvor den Naturalisten ob ihres vermeintlichen Pessimismus mit „deutschen Hieben" zu Leibe gegangen war, das Geläute der „Versunkenen Glocke" und sogar die frohe Botschaft des „Johannes". Doch zeigte sich gar bald, daß weder Hauptmann noch Sudermann sich dauernd dem Dienste neuer Romantik verpflichtet hatten; jener kehrte zeitweilig zum konsequenten, Sudermann zum inkonsequenten Naturalismus zurück, und ähnlich die meisten ihrer Mit- und Nachstrebenden. Nicht durch die Romatik, sondern durch den gemäßigten Naturalismus des konventionell-liberalen Milieustücks wurden die „Konsequenten", was den Bühnenerfolg betrifft, abgelöst. Die Neuromantik hat ihre eigenste Domäne in dem vom Naturalismus beinah völlig geräumten Felde der Lyrik; auf dem Gebiet des Dramas betätigt sie ihre Macht insbesondre dadurch, daß große Stoffkreise, von denen die Quarantaine des Naturalismus den deutschen Dichter hatte absperren wollen, nunmehr wieder zugänglich und viel begangen werden, daß alte Traditionen aus den goldnen und silbernen Tagen unserer Literatur wieder aufleben, daß neben der Beobachtung auch die Phantasie wieder zu ihrem Rechte gelangt. Seinen eigenen großen Stil hat das neuromantische Drama in Deutschland bisher noch nicht gefunden. Die wenigen markanten Persönlichkeiten, die den Kampf um solch großen Stil wagen und führen, sollen uns am Ende dieser Vorlesung beschäftigen.

Durch die Epigonen der Verfallszeit gründlich diskreditiert, war mit der Ballade und dem historischen Roman auch das geschichtliche Drama in Verruf geraten, und während des vorletzten Jahrzehnts lag sein ungeheures Stoffgebiet, lagen

„der Menschheit große Gegenstände“ wie ein toter Arm weitab von der naturalistischen Hauptströmung: sehr gegen die Wünsche einzelner der Literaturrevolutionäre, Hansteins z. B. oder gar Bleibtreus, der es ausdrücklich als seine Lebensaufgabe bezeichnete, „ein wahres deutsches Geschichtsdrama in schroffem Gegensatz zum akademisch-sentimentalen Jamben-Epigonentum auf die Beine zu stellen“. Aber seinen wie Hansteins stürmischen Historien verschlossen sich die Geschäfts- und die freien Bühnen, nicht minder den merkwürdig schwachen, in verschiedensten Jahrhunderten angesiedelten Bühnendichtungen welche Liliencron (s. u.) seit 1885 veröffentlichte. Die Epigonen, alt oder alternd, und ihre Verstragödien waren ganz und gar zurückgedrängt worden; nur Wilbrandts „Meister von Palmyra“ konnte sich behaupten und, wenigstens in Preußen, die patriotische Dichtung Wildenbruchs, die in Kaiser Wilhelm II., dem Freund geschichtlicher Romantik, einen mächtigen Schirmherrn fand. Wer möchte übrigens leugnen, daß der Naturalismus, in dessen Stoff und Technik sich Wildenbruch gelegentlich selber versuchte, das eigenste Schaffen des Hohenzollerndichters verjüngt und vertieft hat? Wer verkennt in den Dialektreden der „Quitzows“, in den prächtigen „deutschen Versen“ des „Generalfeldobersten“ (1889) und des „Neuen Herrn“ (1891), in der eindringlichen Prosa von „Heinrich und Heinrichs Geschlecht“ (1896), in der natürlicheren Sprache, in der verminderten Theatralik Wirkungen des Naturalismus? Als dieser nun selbst, die Enge seines bisherigen Stoffkreises bekennend, 1896 in Hauptmanns „Florian Geyer“ seine Prinzipien kühn auf die Vergangenheit übertrug, schien mit eins der über die Historie verhängte Bann aufgehoben, und während Elsa Bernstein, Kranewitter u. a. auf Hauptmanns Bahnen selbständig weiterschritten, begann unter dem Zeichen der neuen Romantik fast unvermerkt die Wiedergeburt der stilisierten Historie. Dieser Prozeß ist noch keineswegs abgeschlossen; noch läßt sich über die im Werden begriffene moderne Geschichtstragödie wenig voraussagen. Nur ganz allgemein dies: daß sie sich von der vornehmen Ruhe, der edlen Humanität des

Klassizismus, von der leblosen Eleganz der Epigonen fernhalten, daß sie dem Naturalismus erhöhte Illusionskraft, der neuen Romantik gesteigerten Stimmungszauber und Wortprunk entlehnen, endlich, daß sie sich zwischen Nietzsches Heroenkult und der materialistischen Geschichtsauffassung des Sozialismus zu entscheiden haben wird.

Überblickt man, um die Lieblingsneigungen der neuen Historie auszukundschaften, die modernen Erzeugnisse in ihrer Massenhaftigkeit, so möchte es scheinen, als dulde die Stoffwahl zunächst schlechterdings keine Schranken, als durchschweife die Dichtung fessel- und ruhelos Jahrhundert um Jahrhundert von den prähistorischen Anfängen der Kultur[1]) bis in die utopische Zukunft[2]), als müsse ein geschichtliches und ethnisches Kostüm nach dem andern werbende Kraft betätigen, ganz wie die einzelnen modernen Kultur- und Gesellschaftskreise im landläufigen Milieustück. Aber wenn wir genauer zusehen, bekundet sich, daß dennoch gewisse Stoffgruppen in auffälligster Weise vor andern bevorzugt werden; und von dieser Erkenntnis gelangt man zu einer zweiten: die Stoffwahl der modernen Historie wird im wesentlichen, direkt oder mittelbar, durch Nietzsche bestimmt. An den Punkten, wo seine genial-willkürliche Geschichtskonstruktion[3]) Akzente auf den Entwicklungsgang der Menschheit setzt, Epochen konstatiert, sympathisches oder feindliches Interesse empfindet, dort und fast nur dort wird von der modernen Historie quantitativ und qualitativ Bedeutendes geleistet. Die römische Kaiserzeit Halmschen und Wilbrandtschen Angedenkens, das ritterliche und minnigliche Mittelalter, Lieblings-Tummelplatz der Romantik, die von den Klassikern und Jungdeutschen bevorzugte Zeit der Religionskriege im XVI. und XVII. Jahrhundert, all das tritt nun

[1]) Gumppenbergs „Verdammte" (1901).

[2]) J. Gans v. Ludassys „Sonnenstaat" (1904).

[3]) Vgl. insbesondere „Jenseits von Gut und Böse" (1885/86) und „Zur Genealogie der Moral" (1887).

zurück, in den Vordergrund aber der Orient und das alte Hellas, der in Juden- und Christentum verkörperte erste „Sklavenaufstand in der Moral“, die Renaissance, dann „jene gründlich pöbelhafte (deutsche und englische) Ressentiment-Bewegung, welche man die Reformation nennt“, und die französische Revolution als Einleitung des „letzten großen Sklavenaufstands“, zuletzt die Gestalt Napoleons. Was von geschichtlichem Geschehen zwischen diesen von Nietzsches Titanenhand gesetzten Meilensteinen liegt, zieht wohl auch bisweilen die Blicke der modernen Dichtung auf sich; aber wir haben hier nicht Ausnahmen, sondern die Regel festzustellen.

Indien, das alte und mittlere, mag moderner Dichtung durch geschickte, bisweilen sehr erfolgreiche Bearbeitungen einzelner Dramen Kalidasas und Çudrakas nahegelegt worden sein; Bleibtreu hat diese farbenprächtige Kulturwelt als Hintergrund für dramatische Darstellung einer buddhistisch gefärbten Weltanschauung, Paul Wertheimer zum Milieu einer Liebestragödie erkoren[1]). Wenn Sage und Geschichte des klassischen Altertums, insbesondre der Hellenen, die Dichtung heut fast so angelegentlich beschäftigen wie zu Goethes und Schillers Tagen, so geschieht dies unter dem Einfluß Swinburnes, auch d'Annunzios (vgl. S. 141 ff.), vor allem aber im Bann der von Nietzsche und Klinger großartig vertretenen dionysisch-orgiastischen Auffassung der Antike; die meisterhaften Übersetzungen griechischer Tragiker, welche Wilamowitz-Moellendorff nicht nur der Lesewelt, auch den Bühnen schenkte, wirkten kräftig

[1]) Leopold v. Schroeder (geb. Dorpat 1851) „König Sundara“ (1887, Auff. 1890 Riga); „Dara oder Schah Dschehan und seine Söhne“ (1891 Auff. das.); „Sakuntala“ und „Prinzessin Zofe“ (beide nach Kalidasa 1903, das letztere sehr frei nach „Malavika und Agnimitra“). — Emil Pohl „Vasantasena“ (1893, nach Çudrakas „Tonwägelchen“, oft aufgeführt). — Bleibtreu „Karma“ (1898, Auff. Wien Kaiserjubiläumstheater 18. Sept. 1900). — Wertheimer (geb. Wien 1874) „Die Frau des Raja“ (1906).

mit, und mit so willkommener Strömung schwammen auch noch vereinzelte Epigonen[1]). Hiernächst möchte der Stoffkreis der **Bibel** als besonders begünstigt erscheinen, häufig das Alte[2]), häufiger natürlich das Neue Testament[3]). Eine religiös so tief

[1]) Nietzsche „Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik" (1872). — Wilamowitz „Griechische Tragödien" (1899 ff. Bd. 1: Ödipus, Hippolytos, Der Mütter Bittgang, Herakles; Bd. 2: Orestie; Bd. 3: Kyklop, Alkestis, Medea, Troerinnen). — Euripides' „Bakchen" übers. von Hans v. Arnim (1903). — 1880 Widmann „Önone" (Auff. Meiningen 1891, umgearb. 1900; derselbe Stoff 1874 von Alfred v. Berger dramatisiert). — 1883 Heyse „Alkibiades". — Um 1891 Bartels „Catilina". — 1895 Richard Specht „Das Gastmahl des Plato". — 1896 Hermann Haugo „Nausikaa" (Auff. Raimundtheater). — 1897 Rosmer „Themistokles". — 1898 Fulda „Herostrat". — 1901 Meinrad Sadil „Tantalos" (Auff. Wien, Kaiserjubiläumstheater); Widmann „Lysanders Mädchen". — 1902 Chamberlain „Der Tod der Antigone". — 1903 Herbert Eulenberg „Kassandra"; Wilbrandt „Timandra"; Hofmannsthal „Elektra". — 1904 Theodor Herzl „Solon in Lydien". — 1905 Wildenbruch „Die Lieder des Euripides"; Hartleben „Diogenes". — 1906 Rosmer „Nausikaa"; Hofmannsthal „Ödipus und die Sphinx"; Vollmoeller „Antigone". — 1907 Karl Andres (s. weiter unten) „Alkestis"; Hofmannsthal „Ödipus der König".

[2]) 1884 Delle Grazie „Saul". — 1886 Heyse „Die Weisheit Salomos". — 1897 Hanstein „König Saul". — 1898 Hauptmann „Das Hirtenlied" (ersch. 1904). — 1901 Hugo Salus (geb. Böhmisch-Leipa 1866) „Susanna im Bade". — 1902 Adolf Paul „David und Goliath". — 1904 Eberhard König „Saul" (Auff. Dresdner Schauspielhaus). — 1905 Lion Feuchtwanger „König Saul". — 1907 Otto Borngräber „Moses oder die Geburt Gottes"; Viktor Hahn „Moses" (Auff. 18. Apr. 1907 Stadttheater Nürnberg).

[3]) 1890 Gumppenberg „Der Messias". — 1895 Christian v. Ehrenfels (geb. Rodaun 1859) „Der Kampf des Prometheus". — 1896 Eduard Hlatky (geb. 1834) „Weltenmorgen" (Trilogie). — 1897 Sadil „Der Menschensohn"; Wilbrandt „Hairan" (ein Christus vor Christus). — 1898 Sudermann „Johannes". — 1899 Heyse „Maria von Magdala". — 1905 Karl Rößler „Der reiche Jüngling"

bewegte Zeit wie die unsrige, deren bildende Kunst unermüdlich Christus und die Seinen darstellt, begnügt sich nicht damit, nach Uhdes Vorbild den Erlöser mitten unter die seiner milden Hand Bedürftigsten zu führen, wie in den Visionen Hanneles, sondern sie erneuert (1893—1895 durch Richard v. Kralik) die schlicht gläubigen Weihnachts- und Osterspiele ferner Vergangenheit, sie wirbt um das Erlösungsdrama großen Stils und sucht selbst für die Bühne des Alltags, der sich freilich die leuchtende Hauptgestalt der Evangelien entzieht, Maria von Magdala und den Täufer zu gewinnen. Widmanns Buchdrama „Der Heilige und die Tiere", eine formschöne und gedankentiefe Dichtung freisten Stils, in der sich alte und neue Weltanschauung wundersam vermählen, bezeichnet wohl auf lange hin den Zenith der Christus-Poesie. Der Widerschein Goetheschen und Kellerschen Geists, der auf Widmanns gesamtem Schaffen ruht, im „Heiligen" strahlt er am hellsten und wärmsten[1]).

Auch das Mittelalter lebt im Drama bisweilen wieder auf, nur selten zwar die von Felix Dahn stofflich fast ausgeschöpften Jahrhunderte der Völkerwanderung (Wildenbruchs „König Laurin" 1902, Dreyers „Venus Amathusia" 1906), öfter die deutsche Königs- und Kaiserzeit; hier sind vornehmlich drei von Adel, Wildenbruch (s. o.), Liliencron und der Bayer Hans v.

(Auff. 1906 Dresdner Schauspielhaus); Franz Langheinrich „Die Nacht der Wunder" (Krippenspiel, Auff. Dachau). — 1906 Karl Felner „Biblische Kompositionen". — 1907 Albert Buck „Kaiphas und Pilatus".

[1]) Jos. Viktor Widmann, geb. 1842 in Mähren, von Kind auf in der Schweiz lebend, Redakteur des Berner „Bund", gehört natürlich, schon der Generation nach, nicht mehr zu den Modernen, wie denn seine dramatischen Anfänge bis in die 60er Jahre zurückweisen. Auch stilistisch und gedanklich hat seine große und eigenartige Persönlichkeit weder mit dem Naturalismus noch mit der gegenläufigen Richtung viel gemeinsam. Eine geistreiche Vorstudie zum „Heiligen" bietet die episch-dramatische „Maikäferkomödie" (1897).

Gumppenberg[1]), dann Lienhard zu nennen. Mit des letztern „Luther auf der Wartburg“, dem Abschluß einer thüringischen Trilogie (1906), begegnet sich stofflich die Luthertrilogie (1900 bis 1903) seines zeitweiligen Kampfgenossen Adolf Bartels[2]), wie denn auch sonst die Reformation den Dichtern volkstümlicher Festspiele schon seit der Verfallszeit immer aufs neue Stoff und Begeisterung gibt. Ähnliche volkspädagogische Momente sind zumal für die Schweiz bestimmend, wo stolze Freude an glorreicher, vom Nationalbewußtsein treu bewahrter Vergangenheit und an Schillers Freiheitsdichtung sich mit uralter Lust am Theater und Theaterspielen vereinigt, um die Tradition des historischen Dramas ungebrochen zu erhalten. Arnold Ott (geb. Schaffhausen 1840), Adolf Frey (Aarau 1855) und Rudolf Wackernagel (Basel 1855) vertreten am besten die Gattung festspielmäßiger, gewissermaßen mit Mitteln des Panoramas arbeitender, schwungvoll lyrischer Historie, und ihnen steht der Erzähler Karl Albrecht Bernoulli (Basel 1864) nicht allzu fern. Auf den mittelalterlichen Bauernkriegen der Eidgenossen lag der verklärende Glanz des Siegs, auf den späteren im heiligen römischen Reich das blutige Abendrot tragischer Niederlage: auch dies lockte die Dramatiker, und gewiß nicht

---

[1]) Liliencron „Knut der Herr“ (ersch. 1885, Auff. um jene Zeit éinmal in Altenburg, seitdem erst 1906 Hamburg), „Die Rantzow und die Pogwisch“ (1886), „Der Trifels und Palermo“ (1887), „Die Merowinger“ (1888). Nur mit der in Nordamerika spielenden „Pokahontas“ verläßt Liliencron, dessen Dramen leider insgesamt den Unwillen Minervas verraten, das germanische Mittelalter. — Gumppenberg (geb. 1866 Landshut) „Die Minnekönigin“ (1894), „König Konrad I.“, „König Heinrich I.“ „Herzog Philipps Brautfahrt“ (alles 1904). —

[2]) „Martin Luther“: 1. „Der junge Luther“ (Auff. 30. Nov. 1901 Erfurt, Stadttheater), 2. „Der Reichstag zu Worms“, 3. „Der Reformator“ (1903, Auff. 25. Febr. 1907 durch einen Stuttgarter Verein). — Erheblich älter sind Bartels' zwischen 1891 und 1894 verfaßte „Römische Tragödien“ („Die Päpstin Johanna“, „Catilina“, „Der Sacco“).

weniger der Umstand, daß sich an solchen Stoffen soziale Probleme in historischer Distanz behandeln ließen. Mehrere Jahre vor Hauptmann, Kranewitter, Morold (S. 302) schlugen Konrad Alberti und der mährische Lyriker und Novellist J. J. David (1859—1906) diese ergiebige Ader an, und später wagten sich Wilhelm Weigand (geb. Gissigheim 1862) und Rudolf Stratz (Heidelberg 1864) auf genau dasselbe Gebiet, wo Hauptmann zum erstenmal unterlegen war[1]).

Aber kein Gebiet der Geschichte wurde und wird so unermüdlich von den Dramatikern des Tages bebaut wie die Renaissance, insbesondere die italienische, und da wieder am meisten die Zeit der Blüte, die Hochrenaissance, seltner jenes epilogische und epigonische Zeitalter, in dem Schillers Fiesco, Goethes Tasso, Tiecks Vittoria Accorombona zu Hause sind. Auffällig lang hatte das ganze Feld brach gelegen, auffällig lang eine Überfülle bühnenwirksamer Gestalten dramatischer Belebung geharrt. Weder das Beispiel Englands, wo Landor in seinen „Phantasiegesprächen" (1824—1836) den Schatz gewissermaßen hob, Browning ihn ausmünzte, noch das der französischen Romantik (Stendhal, Hugo, Musset) hatte in Deutschland Nachahmung gefunden. Dem Kultus, den einzelne Künstler des Cinquecento während unsrer Romantik, Rienzi in der jungdeutschen Ära genossen, dem „Michel Angelo" Hebbels ist mit der modernen Renaissance-Schwärmerei wenig gemein. Nicht einmal

[1]) Ott: „Karl der Kühne und die Eidgenossen" (1897), „Festdrama zur Zentenarfeier" (1901), „Hans Waldmann" (1904) u. a. — Frey: „Erni Winkelried" (1893), „Zürcher Festspiele" (1900) u. a. — Wackernagel: „Die Vereinigung der beiden Basel" (1892), „Basels Eintritt in den Bund der Eidgenossen" (1901). — Bernoulli „Zwingli" 1904. — Alberti: „Brot" (1888, neubearb. als „Thomas Münzer" 1902). — David: „Hagars Sohn" (1891, spielt im oberösterreichischen Bauernkrieg von 1626). — Weigand: „Florian Geyer" (1901). — Stratz: „Jörg Trugenhoffen" (Auff. 1898, Kgl. Schauspielhaus Berlin).

das klassische Werk Jakob Burckhardts (1860) hat unmittelbar die entscheidenden Impulse gegeben. Das vermochten erst die in Linie und Farbe gleich vollkommenen Novellen Konrad Ferdinand Meyers, die Dichtung Gobineaus, dann die Begeisterung des Burckhardtjüngers Nietzsche[1]) für jenes autoritätsfeindliche, individualistische, großzügige Zeitalter der Universalmenschen, der Verbrecher großen Stils. Zuletzt wirkten auch noch d'Annunzio, Maeterlincks „Monna Vanna" und Wilde mit ein, die deutsche Dichtung bei den Medici und Sforza so heimisch zu machen, wie sie's ehedem bei Stauf und Welf, bei den Juliern und Claudiern gewesen war.

Märtyrer der Überzeugung wie Savonarola und Bruno hatten das deutsche Drama schon längst und noch knapp vor dem literarischen Umschwung beschäftigt; diesen hatte 1874 Wilbrandt, jenen 1878 Voß zum Helden erkoren, und auch die Moderne kehrte oftmals zu ihnen zurück. Aber doch stehen nicht sie und ihresgleichen im Brennpunkt des neuerwachten Interesses, auch nicht eigentlich die Künstler, die etwa dem Romantiker Hauptaugenmerk gewesen wären, sondern das für die Hochrenaissance charakteristische, macht- und genußgierige, im vollsten Sinne rücksichtslose Individuum, das in der Welt kaum genügend Raum findet, seine Vitalität zu betätigen, der Renaissancemensch par excellence, den man am deutlichsten in dem Tantaliden-Geschlechte

[1]) „Die italienische Renaissance barg in sich alle die positiven Gewalten, welchen man die moderne Kultur verdankt: also Befreiung des Gedankens, Mißachtung der Autoritäten, Sieg der Bildung über den Dünkel der Abkunft, Begeisterung für die Wissenschaft und die wissenschaftliche Vergangenheit des Menschen, Entfesselung des Individuums" ... „ein glanzvoll-unheimliches Wiederaufwachen des klassischen Ideals, der vornehmen Wertungsweise aller Dinge". — „Man mißversteht das Raubtier und den Raubmenschen (zum Beispiele Cesare Borgia) gründlich, man mißversteht die ‚Natur', so lange man noch nach einer ‚Krankhaftigkeit' im Grunde dieser gesündesten aller tropischen Untiere und Gewächse sucht, oder gar nach einer ihnen eingebornen ‚Hölle'."

der Borgia, vor allem in Cäsar, ausgeprägt fand. Nicht umsonst sollte Nietzsche sein Wohlgefallen an dem dämonischen Virtuosen des Verbrechens bekundet haben: die Gestalt des Valentino, wie sie Burckhardt und Gobineau in unvergänglichen Zügen festgehalten haben, beschäftigt das moderne Drama so lebhaft, daß sie nicht nur unter dem eignen Namen, auch mannigfach sonst als Tyrann oder Condottiere kostümiert, über die Bretter schreitet oder schreiten möchte. — Die diesen Stoffkreisen abgewonnenen Dramen[1]) blieben meist auf das Buch oder eine

[1]) Die nachfolgende Zusammenstellung mag die wachsende Beliebtheit des Stoffkreises veranschaulichen.

1887 Bleibtreu „Der Dämon" (Cäsar Borgia).

1892 Hofmannsthal „Der Tod des Tizian".

1893 Widmann „Jenseits von Gut und Böse". — Rudolf Lothar „Cäsar Borgias Ende".

1894 entsteht Bartels' „römische Tragödie" „Der Sacco".

1895 Heyse „Die Fornarina".

1896 Schönthan und Koppel-Ellfeld „Renaissance". — Widmann „Ein greiser Paris" (Einakter, Frührenaissance).

1897 Wilhelm Weigand „Lorenzino".

1898 Halbe „Der Eroberer" (ein Condottiere à la Cäsar). — Karl Hepp „Der Prior von San Marco".

1899 Schnitzler „Paracelsus". — Eberhard König „Filippo Lippi". — Hofmannsthal „Die Frau am Fenster". — Weigand „Die Renaissance" (enthält: Tessa — Savonarola — Cäsar Borgia — Lorenzino; im Stil Gobineau verwandt).

1900 Wildenbruch „Die Tochter des Erasmus". — Otto Borngräber „Das neue Jahrhundert" (Giordano Bruno; Auff. Leipzig, Altes Theater). — Eduard Strauß „Pietro von Arezzo" (Auff. akad.-dram. Verein München).

1901 Schnitzler „Der Schleier der Beatrice" (Auff. 13. Febr. Lessingtheater). — Fulda „Die Zwillingsschwester". — Helene v. Willemoes-Suhm „Savonarola" (Auff. 10. Okt. 1901 Weimar). — Auch der greise Gottschall folgt der Mode: „Der Götze von Venedig" (Auff. Leipzig). — Wilhelm Uhde „Savonarola".

1902 Widmann „Die Muse des Aretin" (Auff. Meiningen). — Raimund v. Leon „Savonarola". — Carl Hilm „Giordano Bruno".

ganz ephemere Theaterexistenz beschränkt. Daß mit dem Rüstzeug der Renaissance auch Bühnensiege zu erfechten wären, mußte die Moderne von zwei Nachzüglern der Verfallszeit lernen, deren Verslustspiel „Renaissance" (1896) dem Theaterpublikum in Nord und Süd ebenso reizvoll dünkte wie verwöhnterem Geschmacke unerträglich. Seither konnten Ludwig Fulda und der Rheinländer Rudolf Herzog (geb. 1869) große Erfolge verzeichnen. Merkwürdig geringe Aufmerksamkeit haben Dichter und Publikum bisher der an charakteristischen Gestalten doch auch nicht armen deutschen Renaissance geschenkt, obwohl so beliebte Stoffe wie Reformation und Bauernkrieg in die nächste Nähe jener Zeit führten, da es „eine Lust zu leben war". Außer Schnitzlers „Paracelsus" und Wildenbruchs „Tochter des Erasmus" ist diesem üppigen Felde, dessen Bestellung der Zukunft vorbehalten bleibt, bisher nichts Lebensfähiges entwachsen.

In das portugiesische Heldenzeitalter schweifte die leidenschaftliche Phantasie des Sachsen Kurt Geucke (geb. 1864; „Sebastian" 1900, Auff. Dresdner Schauspielhaus 1901), in die Werdezeit des neuen Rußland Otto Erler (geb. 1872 zu Gera; „Zar Peter", Auff. ebenda 1905), an den Hof des Sonnenkönigs, bei völligem Rückfall in den epigonischen Stil, der Wiener Paul

---

1903 Fulda „Novella d'Andrea". — Erwin Guido Kolbenheyer „Giordano Bruno".

1904 Paula Gräfin Coudenhove „Renaissance". — Lion Feuchtwanger „Donna Bianca".

1905 Rudolf Herzog „Die Condottieri" (Auff. 9. Jan. 1906 Hoftheater Karlsruhe, dann 27. Okt. mit großem Erfolg Berlin, Neues Theater; 1907 sogar London). — Bartels' „Sacco" ersch.

1906 Thomas Mann „Fiorenza" (Gobineausche Dialoge, Auff. 11. Mai 1907 Frankfurter Schauspielhaus). — Paul Ernst „Eine Nacht in Florenz". — Leo Feld „Der Stein von Pisa" (Auff. Wien Volkstheater).

1907 Hans Müller „Brand der Eitelkeiten" (Savonarola-Stoff; in der Buchausgabe und der Brünner Auff. des Einakterzyklus „Das stärkere Leben").

Wilhelm (geb. 1873; „La Vallière" 1906). Das Rokoko mit seinen Glücksrittern und Courtisanen lockte Bleibtreu („Das Halsband der Königin" 1890), Hofmannsthal („Der Abenteurer und die Sängerin" 1899) und Vollmoeller („Der deutsche Graf" 1906), die französische Revolution Bleibtreu, Schnitzler und Bernoulli, das Zeitalter der Befreiungskriege Eberhard König, v. d. Pfordten, Domanig, Kranewitter. Magnetisch wirkt die Riesengestalt Napoleons, des Emporkommenden und des Gestürzten. Bei ihr begegnen sich die allerverschiedensten Autoren[1]), und auch diesmal wieder ward durch Nietzsche selbst[2]) oder seine Popularisatoren der Weg gewiesen, die Auffassung bestimmt.

Doch der neuen Romantik genügte es nicht, das an die ruhmvollsten Zeiten unsrer Literatur mahnende geschichtliche Drama neu zu beleben, es dem exklusiv gegenwärtigen des Natura-

[1]) 1888 Richard Voß „Wehe den Besiegten". 1889 Bleibtreu „Schicksal". 1890 Karl Biesendahl „Der Stern des Korsen". 1899 Bahr „Josephine". 1901 Carry Brachvogel und Oskar Mysing „Der kommende Mann". 1902 Paul Friedrich „Napoleon" (heroische Trilogie). 1903 Ott „St. Helena". Fritz Wichmann „Bonaparte und Bourbon." 1907 A. Revel „Lätitia Bonaparte" (Auff. Braunschweig Hoftheater); Hans Müller „Die Stunde" (im Zyklus „Das stärkere Leben"); Kurt Heinz „Napoleon und Josephine".

[2]) „Das antike Ideal selbst trat leibhaft und mit unerhörter Pracht vor Auge und Gewissen der Menschheit — und noch einmal, stärker, einfacher, eindringlicher als je, erscholl, gegenüber der alten Lügen-Losung des Ressentiment vom Vorrecht der Meisten, gegenüber dem Willen zur Niederung, zur Erniedrigung, zur Ausgleichung, zum Abwärts und Abendwärts des Menschen, die furchtbare und entzückende Gegenlosung vom Vorrecht der Wenigsten! Wie ein letzter Fingerzeig zum andren Wege erschien Napoleon, jener einzelnste und späteftgeborne Mensch, den es jemals gab, und in ihm das fleischgewordne Problem des vornehmen Ideals an sich — man überlege wohl, was es für ein Problem ist: Napoleon, diese Synthesis von Unmensch und Übermensch."

lismus an die Seite zu stellen, diesen letzteren selbst auf das Feld der Historie zu drängen. Sie tat mehr, sie gewann ein Gebiet zurück, das im deutschen Drama bisher nur kurze Zeit, während des Regimes der alten Romantik, heimisch gewesen war und auf der deutschen Bühne eigentlich nie, das Märchen. In den Tagen Tiecks und Platens hatten die von naiver Phantasie geschaffenen, wundersamen und doch einfachen Begebenheiten volkstümlichen Erzählens ein Spalier abgeben müssen, das die Dichter mit dem Rankenwerk literarischer und gesellschaftlicher Satire umwanden. Auch unser Geschlecht, noch weniger naiv als jenes, wußte, als es durch die Logik der Literaturgeschichte wieder zu den Märchenstoffen gelangte, dieselben zunächst nicht anders auf- und anzufassen als ironisch und nicht anders auszuwerten als satirisch. Kind mit Kindern zu sein, war den Zeitgenossen der letzten Jahrhundertwende nur selten gegeben, aber der Wirklichkeitsflucht, dem Schönheitsbedürfnis, der nervösen Leidenschaftlichkeit des fin de siècle boten sich die freie Phantasiewelt, die gleichsam gewichtlosen Gestalten und unerschöpflichen Hilfsmittel des Märchens verlockend dar, und die Ironie weckte Dornröschen aus tiefem Schlaf. So wurde Schöpfer des Märchenspiels, mittelbar also Begründer des neuromantischen Dramas überhaupt, ein ganz und gar unromantischer und unsymbolistischer Dichter, Ludwig Fulda (geb. 1862 in Frankfurt), dessen seit 1882 nicht unterbrochenes Schaffen wiederholt eine eigentümliche Witterung für bevorstehende literarische Regierungswechsel, für erfolgversprechende Stoff- und Ideenkreise bewies. Neben solcher Begabung waren gründliche Bildung und Weltkenntnis, eine außerordentliche, die Schule Heyses nicht verleugnende Wort- und Versgewandtheit, ein nach rechts und links hin Zusammenstöße behutsam vermeidender, etwas ironischer Liberalismus tätig, die Gunst des Publikums mehr als einmal dem unermüdlichen Werber zuzuführen, der doch im Szenischen von Sudermann, im Zauber der Stimmung von Schnitzler und Halbe, im Sprachlichen von Hofmannsthal und Elsa Bernstein, in der Erfindung von ihnen allen weit übertroffen wird und

neben der Persönlichkeit Hauptmanns völlig verblaßt. Unmittelbarer Erbe der Münchner Epigonen und Berliner Verfallsleute, trat er doch mit großer Begeisterung für Ibsen ein, dessen Gedichte er vorzüglich übertrug, strebte eine Zeitlang ehrlich darnach, seine eigene, oberflächlich elegante Technik nach norwegischem Muster zu vertiefen, saß im Direktorium der „Freien Bühne“ und gab den Deutschen in dem freilich recht konventionellen „Verlorenen Paradies“ (1890 Auff. Deutsches Theater) wohl das erste erfolgreiche Arbeiterstück. Ein Jahr darauf folgte die „Sklavin“, eine salonfähige Nora, 1892 aber — ein Ereignis erster Ordnung — der „Talisman“, welcher, wie Sudermann rühmte, die erste Bresche in die chinesische Mauer naturalistischer Ästhetik schlug. Hier fand sich Andersens Märchen von des Kaisers neuen Kleidern in eleganten Versen dramatisiert — ein Märchen und in Versen! Übrigens ging, wie in der Quelle, alles mit rechten Dingen zu, auch die gedämpfte Ironie fand sich schon bei dem Dänen vor. Nichts von Geister- oder Wunder-

[1]) Außer den im Text genannten Stücken: „Die Aufrichtigen“ (1882), „Das Recht der Frau“ (1884), „Unter vier Augen“ (1885), „Frühling im Winter“ (Bühnendruck 1887), „Die wilde Jagd“ (1888), „Das Wunderkind“ (Bühnendruck 1891), „Die Kameraden“ (1894), „Robinsons Eiland“ (1895), „Fräulein Witwe“ (Bühnendruck 1895), „Der Sohn des Kalifen“ (1896), „Jugendfreunde“ (1897), „Herostrat“ (1898), „Die Zeche“ (1898), „Ein Ehrenhandel“ (1898), „Schlaraffenland“ (1899), „Die Zwillingsschwester“ (1901), „Kaltwasser“ (1902), „Festspiel zur Einweihung des neuen Frankfurter Schauspielhauses“ (1902), „Novella d'Andrea“ (1903), „Maskerade“ (1904), „Der heimliche König“ (1906). — Seine blendenden Übersetzungen der Meisterwerke Molières (1892), der „Romantischen“ (1895) und des „Cyrano“ (1898) von Rostand haben sich auf den Bühnen eingebürgert. — Den „Talisman“ haben zweifellos Holger Drachmanns Märchendramen (vgl. S. 120) angeregt, namentlich „Es war einmal“ (1885), worin Andersens Märchen vom Schweinehirten, (der dänische Reflex unsres „König Drosselbart“) dramatisiert ist. Bei Ernst Rosmers „Königskindern“ (s. u.) hat dasselbe Märchen (oder Drachmanns Stück?) Gevatter gestanden.

wesen; das Märchenhafte bekundete sich bloß durch das Irgendwann und Irgendwo der Handlung und durch ein freieres Spiel von Ursache und Wirkung. Aber auch für dies Wenige an Phantastik und Stilisierung war das Publikum damals dankbar, dankbar auch für die nicht eben tief liegende, konstitutionell-liberale Weisheit des Märchens, und der „Talisman" gewann seinem Finder einen starken und nachhaltigen Theatererfolg, den Vorschlag, allerdings nur den Vorschlag für den Schillerpreis, und andere Ehren. Kein Wunder, daß nun Fulda selbst solchen Zauber mehrmals, bald in orientalischer, bald in keltischer Umwelt zu erneuern strebte, daß andere Autoren sich in ähnlichen antiroyalistischen Märchen[1]) versuchten, ja sogar Blumenthal mit saurem Schweiß Verslustspiele drechselte. Und schon ein Jahr nach dem „Talisman", während gleichzeitig der konsequente Naturalismus in „Hannele" sein erstes Kompromiß schloß, fand das harmlose, freilich mit Humperdincks Musik verbündete Märchenspiel „Hänsel und Gretel" von Adelheid Wette (geb. Siegburg 1858) wohlvorbereiteten Boden und nicht minder begeisterte Aufnahme als die altkluge Dichtung Fuldas; das seit Wagners Hingang literarisch und musikalisch darniederliegende Musikdrama nahm im Zeichen nationaler Romantik einen neuen Aufschwung[2]), ja selbst der durch Wiener Massenfabrikation völlig ruinierte Operettentext verspürte einen Hauch romantischen

---

[1]) Wedekinds „So ist das Leben" (1902), Adolf Pauls „Doppelgängerkomödie" (1903). Großen Erfolg, namentlich außerhalb des Sprachgebiets, (1902 Paris, 1906 London) hatte „König Harlekin" (1900) von Rudolf Lothar (geb. 1865), einem Fulda geistig nächstverwandten Dramatiker, der den Boden des Märchendramas schon 1891 („Der verschleierte König") betreten hatte und gleich Fulda das moderierte Gesellschaftslustspiel („Die große Gemeinde" 1907, mit Leopold Lipschütz u. a.), das Renaissancestück, das Vermitteln französischer Dramatik pflegt.

[2]) Von Adelheid Wette ferner noch: „Die sieben Geislein" (1895), „Froschkönig" (1896). Wichtigere neuromantische Musikdichtungen:

Geistes[1]) und belebte sich durch Offenbachisches Travestieren altdeutscher Sage. Diese selbst, Liebling der Großen des silbernen Zeitalters (vgl. S. 36ff.), gelegentlich auch noch von den Epigonen[2]) umworben, war doch in der Verfallszeit dem Theater so fremd geworden, daß sich ihre Probleme nur mehr in gründlicher Modernisierung, die Helden lobebären nur als Kornspekulanten kostümiert[3]) auf die Bretter wagen mochten.

Bierbaum „Lobetanz" (Singspiel 1895, Musik von Ludwig Thuille), „Pan im Busch" (Tanzspiel, Mus. Felix Mottl); Max Morold (Pseud. für M. v. Millenkovich, geb. 1866) „Bundschuh" (1895, Mus. Jos. Reiter), „Der Totentanz" (1903, ebenf.); James Grun, „Der arme Heinrich" (1895), „Die Rose vom Liebesgarten" (1900, Mus. beidemal Hans Pfitzner); Siegfried Wagner (geb. 1869) „Der Bärenhäuter" (1899), „Der Kobold" (1905) u. a.; Heinrich Zöllner „Die versunkene Glocke" (1899); Axel Delmar (Pseud. für A. v. Demandowski) „König Drosselbart" (1899, Mus. v. Kulenkampff); E. v. Wolzogen „Feuersnot" (1902, Mus. Richard Strauß); Richard Batka „Aschenbrödel" (1905, Mus. Leo Blech); Edmund Frank „Das Stuttgarter Hutzelmännlein" (nach Mörike, 1906); Eberhard König „Riquet mit dem Schopf" nach Perrault, 1907; Mus. v. Hans Sommer). — Auch von der englischen Neuromantik (vgl. S. 137) ist die deutsche Oper befruchtet worden; Richard Strauß' „Salome" (Auff. 19. Dez. 1905 Dresdner Hoftheater) vertonte das Drama Wildes und trug nicht wenig zur Propaganda für den Dichter bei. — Ganz abseits stehen die auf musikalische Komposition berechneten „Allegorischen Dramen" (1895) des Philosophen Christian v. Ehrenfels.

[1]) Hier hat wohl auch die durch Bierbaum und Wolzogen angeregte Überbrettelei (vgl. S. 5), als deren geistiger Urahn neuerdings Holger Drachmann bezeichnet wird, mitgewirkt. Den eigentlich modernen Operettenstil vertritt literarisch im Gegensatz zur Tradition, in der z. B. Victor Léon, der Schöpfer oder Mitschöpfer der „Lustigen Witwe" (1906) verharrt, der geistreiche und versgewandte Rideamus (Pseud. für Fritz Oliven; „Die lustigen Nibelungen" 1905, „Hugdietrichs Brautfahrt" 1906, Mus. Oskar Straus).

[2]) Dahn „Markgraf Rüdeger von Bechelaren" (1875), Wilbrandt „Kriemhild" (1877).

[3]) Wilhelm Meyer-Förster „Kriemhild" (1891).

Aber die neue Romantik erweckte die Riesengestalten des höfischen[1]) und des nationalen Epos zu neuem Leben; was dem herrlichen Hans Thoma im Bilde gelang, versuchte ein andrer Alemanne, Lienhard, in der Dichtung[2]), und mit dem Verlangen nach altnationalen Stoffen verwuchs schnell die Agitation für Bühnen unter freiem Himmel, für Berg-, Wald-, Landschafts-, Freilufttheater — Forderungen, die durch antike und mittelalterliche Traditionen, durch Ideen Klopstocks, Goethes, d'Annunzios, das Beispiel der Schweizer und Tiroler unterstützt werden konnten[3]).

Dem ironischen und dem kindlich-naiven Märchendrama das pathetische, gedanklich vertiefte beizugesellen, blieb einer Dichterin vorbehalten, deren literarhistorische Bedeutung noch nicht genügend hoch eingeschätzt wird, einer der wenigen hervor-

[1]) Albert Geiger „Blanscheflur" (Auff. 3. Okt. 1905 Hofth. Karlsruhe); Gustav Renner „Merlin" (Berlin, kgl. Schauspielhaus, 1906); Eduard Stucken „Gawan" (1902, Auff. Münchner Residenzth. 2. Mai 1907), „Lanval" (1903).

[2]) Lienhards Dramen: „Naphthali" 1889, „Weltrevolution" (1889, eine soziale Paraphrase der „Räuber", vom eigentlichen Naturalismus trotz des Stoffs unberührt), „Eulenspiegels Ausfahrt" (1890) „Till Eulenspiegel" (1896), „Gottfried von Straßburg" (1897), „Odilia" (1898), „Münchhausen" (1900, historisches Lustspiel aus der Goethe-Zeit), „König Arthur" (Auff. 20. Okt. 1900 Leipzig; nicht ohne Einfluß Wagners und Tennysons), „Der Fremde" (wiederum Eulenspiegel, 1900), „Ahasver" (1904), „Wieland der Schmied" (direkt für eine „Freiluftbühne" geschrieben, Auff. 1905 auf dem Bergtheater von Thale im Harz; R. Wagners Entwurf ex 1850 wies den Weg). 1906 vollendete Lienhard die „Wartburgtrilogie" („Heinrich von Ofterdingen" 1903, „Die heilige Elisabeth" 1904, „Luther auf der Wartburg").

[3]) Hier sind insbesondre die in Kellers Grünem Heinrich klassisch geschilderten Tell-Aufführungen, die von Karl Wolf ins Leben gerufenen Meraner Volksschauspiele, dann die für Pöchlarner Feste bestimmten „Nibelungen" (1906) des Österreichers Gustav Eugen Diehl zu nennen. Nicht zu vergessen der Bemühungen des Dramaturgen Ernst Wachler (vgl. die Bibliographie).

ragenden Dramatikerinnen der deutschen wie der Weltliteratur, Elsa Bernstein[1]). Ihre von Ibsen und dem Berliner Naturalismus beeinflußten Erstlinge „Wir Drei" und „Dämmerung" (beide 1893[2]) überraschten durch Originalität der Personen und Handlung, tiefgehenden Humor, am meisten durch die naive Kühnheit einer Frau in der Erörterung des Geschlechtlichen, eine dem zynischen Nihilismus Wedekinds, der philiströsen Frivolität Dörmanns völlig wesensfremde Kühnheit. Auf den Meister, in dessen Bann ihre ganze Jugend gestanden, auf Richard Wagner wies noch nichts hin als eine hohe Auffassung der Kunst, das musikalische Milieu der „Dämmerung" und die Verherrlichung mannhafter Hans Sachsischer Resignation; deutlicher wurden die Zusammenhänge zwischen Wagners und ihrer Dichtung, als sie 1895 mit ihrem glänzenden „deutschen Märchen", den „Königskindern", die von Fulda und Adelheid Wette eben erst geschaffene Gattung sofort auf einen seither nicht überstiegenen Gipfel hob. Sie dramatisierte nicht wie ihre Vorgänger dieses oder jenes Märchen; aus Elementen der unermeßlichen gesamten germanischen Mythenwelt erfand sie eine sinnvolle, in wechselseitige Aufopferung zweier Liebender mündende Fabel, kleidete dieselbe in eine Sprache voll der kühnsten und wirksamsten Neubildungen, in eine an Wilden-

---

[1]) Geb. 1866 in Wien als Tochter des dem engsten Kreise Wagners angehörigen Musikers Heinrich Porges (1837—1900), in München erzogen, 1883—1887 Schauspielerin, seit 1890 mit dem Münchener Rechtsanwalt Max Bernstein, einem fruchtbaren Schriftsteller beiläufig Fuldascher Richtung, vermählt. Von 1887 bis zur Jahrhundertwende schrieb sie unter dem Pseudonym „Ernst Rosmer".

[2]) Jenes in der Zeitschrift „Freie Bühne", dieses durch Vermittlung Fuldas 30. März von der „Freien Bühne" aufgeführt. Die Künstlerdramen „Tedeum" (1896, für das Wiener Burgtheater unter dem Titel „Peter Kron" bearbeitet) und „Johannes Herkner" (1904) sind den Erstlingsdramen stilistisch wie stofflich enge verwandt und enthalten gleich ihnen viel Autobiographisches.

bruchs „deutschen Vers“ mahnende kraftvolle Metrik und ließ mit starker Phantasie im Zeichen und im Geist Wagners die wundervolle Märchenwelt der Romantik in alter Pracht und glühenden Farben aufsteigen. Daß solches grade einer Frau gelang, ist kein Zufall. Freilich hatte diese Frau die harte Schule des Naturalismus durchgemacht, den Schleier romantischer Dichtung aus der Hand der „konsequenten“ Wahrheit empfangen: das bekundete sich in mehr als einer goldnen Rücksichtslosigkeit der „Königskinder“, und eben diese Blutzufuhr aus dem Leben unmittelbarer Gegenwart benahm dem Märchendrama Ernst Rosmers die anämische Unglaubwürdigkeit, an der verwandte Dichtungen litten und leiden. Äußerer Erfolg war den „Königskindern“ nur vorübergehend beschieden. Ein Jahr vor der „Versunkenen Glocke“ gedruckt, gelangten sie erst ein Jahr nach ihr auf die Bühne (zuerst in München) und erschienen dem Publikum als Nachtreter, wo sie die Bahn gebrochen hatten. Humperdincks an und für sich reizvolle melodramatische Vertonung hatte dem Sprech- und Spieltempo Bleigewichte angehängt und die Dichtung im ganzen mehr geschädigt als gefördert; so vermochten sich die „Königskinder“ nirgendwo lang zu behaupten, dürften aber in Zukunft einmal mit großem Rummel wieder entdeckt werden[1]). Noch geringere

[1]) Das in neuester Zeit immer mehr Boden gewinnende Märchendrama steht großenteils im Bann der „Königskinder“. Wir nennen „Gevatter Tod“ (1900) von Eberhard König, „Die schöne Melusine“ (Auff. 1901) von dem Berliner Bürgermeister Georg Reicke, „Dornröschen“ (1902) von Ricarda Huch, „Putzi“ (1902), ein Märchenspiel des Lyrikers Gustav Falke, „Der getreue Eckardt“ (1902 Auff. Graz 1905) von J. J. David, „Ritter Blaubart“ (1905, stürmische Auff. Lessingtheater 8. Nov. 1906) von dem Rheinländer Herbert Eulenberg; gleich dem „Blaubart“ wurde Ferdinand Bonns „Andalosia“ (Berliner Theater 1906) vom Publikum lärmend abgelehnt. Endlich „Ortrun und Ilsebill“ (1906) von Otto Ernst. — Hierher gehört auch, trotz scheingeschichtlichen Hintergrundes, Leo Greiners „Liebeskönig“ (Auff. Berlin 17. Okt. 1906).

Beachtung fand „Mutter Maria" (1900, Auff. Freie Bühne 19. Mai 1901), ein tiefsinniges Todesdrama, das sich in der Ausführung freilich nicht auf der Höhe der genialen Erfindung zu behaupten vermag. Die Linien, die von hier zurück zur „Versunkenen Glocke" führen, werden aufmerksamer Betrachtung ebenso kenntlich wie die, welche Hauptmanns gefeiertes Glocken-Drama mit den vergessenen „Königskindern" verbinden. — Zwei Jahre nach den „Königskindern" trat Rosmers „Themistokles" mit „Florian Geyer" in die Schranken. Was dieser vergeblich unternimmt, den naturalistischen Stil auf große historische Stoffe anzuwenden, ist der Künstlerin in viel höherem, vielleicht im höchstmöglichen Maße gelungen. Die breite Zuständlichkeit, in der bei Hauptmann der deutsche Bauernkrieg ertrinkt, erscheint im „Themistokles" durch kühne Verkürzungen beseitig, die schwerfällige Reproduktion der alten Sprache durch verwegenste Neubildungen in modernem Deutsch ersetzt und aufgewogen, der Pulsschlag der Geschichte wird viel stärker merklich, und spielend überwand Ernst Rosmer ein scheinbar unüberwindliches Hindernis, daß nämlich ihr „Themistokles" wie Hirschfelds „Agnes Jordan" den auf- und den absteigenden Ast der Lebenslinie, ein ganzes und welch ein Menschenleben umspannt. Leider blieb dies Drama von vornherein auf die Buchexistenz beschränkt, nicht minder ein zweites Wagnis, das Land der Griechen mit der Seele zu suchen, die „Nausikaa" (1906), deren vornehm kühles, klassizistisches Wesen sich freilich neben jener leidenschaftlich dionysischen Antike, wie sie Hofmannsthal auffaßt und verkörpert, jetzt nicht zu behaupten vermag. Immerhin steht der wandlungs- und entwicklungsfähigen Künstlerin, deren stilles Schaffen der Resonanz des Publikums gar nicht bedarf, das ganze unermeßliche Feld des Dramas offen, und wenn ein tückisches Leiden, mit dem sie sich schon in „Dämmerung" großartig auseinandergesetzt hat, ihre Sehkraft bedroht, so gelte ihr und uns das Faustische Wort: „Die Nacht scheint tiefer tief hereinzudringen, allein im Innern leuchtet helles Licht." Schon jetzt verbleibt ihr der Ruhm, als erste die Traditionen der Wagnerschen

Dichtung wieder aufgenommen, frei waltender Phantasie das Drama erschlossen, die vollkommenste Historie modernen großen Stils geschaffen zu haben.

Hugo v. Hofmannsthal (geb. 1874 in Wien), dessen Persönlichkeit und Dichtung heut allgemein als typisch für die neue Romantik gilt, stammt wie Elsa Bernstein aus Österreich, gleich ihr aus einem künstlerisch lebhaft interessierten Milieu, teilt mit ihr die das Publikum und dessen Stimmführer ignorierende, vornehme Kühnheit des poetischen Schaffens. Sein Entwicklungsgang ist indes dadurch als völlig eigenartig charakterisiert, daß ihm das sonst für alle Zeitgenossen gleichsam obligate Stadium des konsequenten Naturalismus fehlt, daß der Frühreife schon auf der Schulbank, grade als die Gegenwartsdichtung auf dem Gipfel ihrer Macht stand, seiner Dichtung Ziele setzte und Wege bahnte, die von denen der Naturalisten weit ab liegen und sein Dichten bis in die Gegenwart bestimmt haben[1]).

[1]) Die frühesten Schöpfungen unter den Pseudonymen Theophil Morren und Loris. „Gestern" (1891), „Der Tod des Tizian" Blätter für die Kunst 1892, als Totenfeier für Böcklin bearb. 1901 Auff. 14. Febr. im Münchner Künstlerhaus), „Idylle" (Blätter für die Kunst 1893), „Der Tor und der Tod" (Moderner Musenalmanach auf 1894, Auff. Münchner akad.-dram. Verein Nov. 1898), „Der weiße Fächer" (Die Zeit 1898), „Die Frau im Fenster" (Pan 1898, Auff. Freie Bühne Mai 1898), „Der Abenteurer und die Sängerin" (Neue Deutsche Rundschau 1899), „Theater in Versen" (umfaßt die beiden letztgenannten und „Die Hochzeit der Sobeide", 1899; diese und der „Abenteurer" Auff. gleichzeitig am Burg- und Deutschen Theater 18. März 1899), „Der Kaiser und die Hexe" und „Das Bergwerk zu Falun" (Insel 1900), „Das kleine Welttheater oder die Glücklichen" (1903, die drei letztgenannten zusammen als „Kleine Dramen" 1906), „Elektra" (Auff. 29. Oktober 1903, Kleines Theater) „Das gerettete Venedig" (Auff. Lessingtheater 21. Jan. 1905), „Ödipus und die Sphinx" (ersch. 1906, Auff. Deutsches Theater 2. Febr. 1907), „Ödipus der König" („mit einiger Freiheit übertragen und für die neue Bühne eingerichtet"

Auch mit der nationalen, gewissermaßen volkstümlichen Romantik Ernst Rosmers oder Lienhards, mit der allegorischen und symbolistischen Hauptmanns hat die seinige nichts gemein, an deren Wiege Swinburne, d'Annunzio und die symbolistischen Lyriker standen: literarischeste Dichtung, die sich in der Folge mit epikureischer Meisterschaft des Genießens aus allem Feinsten und Köstlichsten der Weltliteratur und Weltkunst ernährt hat. Von jenen Dichtern, denen sich bald nachher insbesondere Browning beigesellte, nicht etwa sklavisch abhängig aber stark beeinflußt, schuf sich Hofmannsthal seinen anfangs noch durch gelegentliche Mißlaute gestörten, später völlig einheitlichen Stil, die wundervolle Musik seiner Sprache, gewann er das Vermögen, Übergangs- und Zwischenzustände überaus feinfühliger Seelen in weichen, glänzenden, duftenden, süßen Worten auszutönen, und solche subtile Psychologie bildet den wesentlichsten Inhalt der ersten, etwa bis zum „Kleinen Welttheater" (1903) reichenden Reihe seiner dramatischen Schöpfungen. Im Zentrum all dieser Stücke stehen regelmäßig Menschen von höchster Empfindlichkeit für die starken und schwachen Reize des Lebens, Individuen, auf deren Seelen wie auf feinstgestimmten Aeolsharfen bald die Liebe, bald die Kunst, bald der Tod, bald das Leben selbst, das verwirrend reiche, ihre sehnsüchtigen und berauschenden Weisen spielen. Oft ist mit diesem Spiel schon alles getan, dessen das Hofmannsthalsche Drama bedarf. Bisweilen rankt sich um die passiven Stimmungsmenschen noch so etwas wie Aktion, geistreich ersonnen („Der Abenteurer und die Sängerin") oder mit kavaliermäßiger Nonchalance irgendeinem der vielen literarischen Anreger abgeborgt („Das Bergwerk zu Falun"); Hauptsache bleibt doch der Stimmungsmensch. Was man

Österreichische Rundschau 1907). Seinen künstlerischen Überzeugungen hat Hofmannsthal wiederholt, auch poetisch, Ausdruck gegeben, zuletzt in der Rede „Der Dichter und diese Zeit" (Neue Rundschau 1907); die gesammelten „Prosaischen Schriften" (1907) lassen den Werdegang des Dichters deutlich hervortreten.

sonst dramatischen Dialog nannte, kommt nur selten zustande, denn zumeist reden die Gestalten aneinander vorbei, oder ihr scheinbares Zwiegespräch ergibt in Wahrheit nur den Monolog eines Einzigen, des Dichters selbst, dem es fast nie gelingt, die Nabelschnur zwischen sich und den ihm engst verwandten Stimmungsmenschen abzuschneiden. Manches von dieser Dichtung gesättigter Böcklinscher Schönheit wird den Dichter überleben: „Gestern" als erstaunlich bunte und duftreiche Blüte einer für das geistige Wien sehr charakteristischen Überkultur, „Der Tor und der Tod", ein Faust kleinsten Formats, endlich das „Theater in Versen" mit seinem überwältigenden Schönheits-Dreiklang von Renaissance, Orient und Rokoko.

Das Bedürfnis bedeutender Dichter, schlangengleich die Haut zu wechseln, von Stil zu Stil, von Stoffkreis zu Stoffkreis überzugehen, hat Hofmannsthal in geringerem Maß gefühlt und bekundet als z. B. Hauptmann oder Elsa Bernstein, Ibsens zu geschweigen. Immerhin sieht man ihn seit Ende der Neunzigerjahre eifrig bemüht, seine Dichtung objektiver, aktiver, dramatischer zu gestalten, ihr blaues Aristokraten- und Dekadenzblut zu röten und zu erwärmen, ihren Maskenvorrat zu vermehren, sie aus dem Bereich stilvoller Passivität, egoistischer Selbstbespieglung in das Rauschen der Zeit, ins Rollen der Begebenheit zu werfen, und er nähert sich, vielleicht ohne es zu wissen und zu wollen, dem Publikum, wenigstens den Oberschichten desselben. Wie Maeterlinck, mit dem Hofmannsthal sonst wenig gemein hat, zu ähnlichem Zweck Anlehnung beim keltischen Sagenkreis; so sucht sie Hofmannsthal beim Mythus, vielmehr beim klassischen Drama der Hellenen und, wiederum wie Maeterlinck, beim älteren englischen Drama. Die äußere Erfindung schlägt er ja, wie gesagt, sehr niedrig an, und drum trägt er kein Bedenken, die „Elektra" und den „König Ödipus" oder Otways „Gerettetes Venedig" nicht grade zu übersetzen aber zu bearbeiten: und zwar derart, daß die Bearbeitung eigne Existenz und Geltung beansprucht. Die Grundzüge der Handlung bleiben unverändert, oft auch die Leitlinien, bisweilen

sogar der Wortlaut des Gesprächs. Die antiken Chöre werden verkürzt, im „Geretteten Venedig" auch wohl neue Personen und Motive hinzugefügt, unverwendbare beseitigt. Erzählung wandelt sich in Aktion, Aktion in Erzählung. Überall aber in den gleichsam neu orchestrierten Dramen vertieft und modernisiert sich die Psychologie, verstärkt sich das lyrische Moment, erscheinen die Gestalten nervöser und zugleich bestialischer, primitiver und doch komplizierter. „Ein ewiger Sturm der Leidenschaft umschnaubt ihr Leben", und sie selbst sind solchen Sturms empfindlichste Anemometer. So suchen zumal Hofmannsthals Stilisierungen atridischer und labdakidischer Schicksale[1]) unter dem Einflusse Swinburnes, Nietzsches, d'Annunzios „nicht das zu beherrschter Klarheit und tragender Grazie emporgezogene Griechentum, sondern das orphisch-ursprüngliche, leidenschaftlich umwölkte" darzustellen, den Weg vom griechischen Klassizismus zur elementaren Gewalt der Mythe zurück zu bahnen. Die vorläufig gewaltigste Leistung Hofmannsthals „Ödipus und die Sphinx" wird möglicherweise von den Zukünftigen als Ausgangspunkt einer selbständigen, großzügigen Neuromantik angesehen werden.

Daß eine so charakteristische Persönlichkeit wie Hofmannsthal ähnlich wie Hauptmann, wenn auch vorläufig in viel bescheidnerem Mäße, schulebildend gewirkt hat, drängt sich literarhistorischer Betrachtung schon durch das freilich bereits 1896 in Hauptmanns „Elga" (vgl. S. 206) versuchte, aber erst in jüngster Vergangenheit zur Mode gewordene, auf äußere Erfindung verzichtende Stilisieren und Psychologisieren älterer Dichtungen auf: eine Mode, die die ganze Weltliteratur durchschweift und durchspürt, um bald bei Euripides, bald bei Machiavelli, bald bei Shakespeare oder sonst bei alten Briten, dann wieder bei

[1]) Vorläufer: Proben aus einer freien Übertragung der euripideischen „Alkestis" (ex 1893, Wiener Rundschau 1898); Prolog zu einer Aufführung der Antigone durch den akad.-dram. Verein in Berlin 26. März 1900.

Calderon und sogar bei Dostoëvskij Einkehr zu halten[1]). Nicht zum wenigsten ist es ferner Hofmannsthals Einfluß, der ein Großteil der heranwachsenden Generation vom Stoffkreis des gegenwärtigen Lebens ablenkt und auf das Gebiet mythischer und historischer Vergangenheit, vornehmlich der Antike und der Renaissance hinweist. Und nächst dem Beispiel der „Versunkenen Glocke“ wirkt vor allem seins dem naturalistischen Stil strenger Observanz entgegen. Wie faszinierend er den Zeitgenossen erscheint, beweist am deutlichsten Persönlichkeit und Werk[2]) des Schwaben Karl Gustav Vollmoeller (geb. 1878), der sich in allen literarischen Traditionen, in der Stoffwahl, im orgiastisch-prunkvollen Stil aufs engste an Hofmannsthal anschließt und gleichwohl unmöglich als bloßer Nachahmer angesehen werden kann. Auch seine Gestalten haben wie die Geschöpfe Hofmannsthals den bittersüßen Reiz, gelegentlich auch die archaische Steifheit der Präraffaeliten; auch bei ihm überwuchert anfangs autopsychologische Lyrik das dramatische Gebäude, einmal (in „Catherina“) so dicht, daß der Dialog plötzlich strophisch wird

[1]) Karl Andres (gemeinsames Pseudonym für Karl Mönckeberg und André Jolles) „Alkestis“, Auff. Hamburger Schauspielhaus 2. April 1907. — Paul Eger „Mandragola“ (1906). — Hauptmann „Schluck und Jau“. — Richard Beer-Hofmann (geb. Wien 1866) „Der Graf von Charolais“ (nach der „Verhängnisvollen Mitgift“ von Philip Massinger und Nathaniel Field 1632), Auff. Neues Theater 1904. — Friedrich Adler „Zwei Eisen im Feuer“ (1900). — Bierbaum „Der Bräutigam wider Willen“ (1906).

[2]) „Catherina, Gräfin von Armagnac, und ihre beiden Liebhaber“ (1903, stofflich lebhaft an die „Frau im Fenster“ mahnend, in deren Szenerie wiederum Brownings Dramolett „Auf einem Balkon“ anklingt), „Assüs, Fitne und Sumurud“ (1904, im Kostüm der „Hochzeit der Sobeide“), „Giulia“ (1905). „Der deutsche Graf“ (Auff. Köln, Altes Stadttheater 11. Jan. 1906) verwendet Casanova, den „Abenteurer“ Hofmannsthals, als Folie des Helden. — Vollmoeller hat — sehr bezeichnend — d'Annunzios „Francesca da Rimini“ (1904), die aischyleische Orestie (1906) und die „Antigone“ (Auff. Kleines Theater 1906) übertragen.

und viele Seiten lang bis ans Ende so verbleibt. Aber um den musikalischen Reiz der Hofmannsthalschen Rede hat Vollmoeller vergeblich geworben, die seine hatte von Anfang an mehr Knochen, weniger Fleisch; so fiel ihm auch der Übergang zum Drama des Willens leichter als dem Österreicher. Gerne läßt er, wie Maeterlinck, die realen Voraussetzungen seiner Dramen im Dunkeln; die Fragezeichen, welche Ibsen und Hauptmann in die Zukunft setzen, stehen bei ihm in Vergangenheit und Gegenwart, und dies Helldunkel gibt z. B. dem „Assüs" einen unstet flackernden Reiz. So unbestimmt reizvoll dünkt vorläufig auch die Gestalt des Dichters selbst; sie hebt sich von der zeitgenössischen Literatur rätselvoll und imponierend ab wie die Silhouette seines gewaltigen Karkar von dem über der brennenden Kalifenstadt aufdämmernden Morgen.

Schon allzuoft vom sichern Boden der Vergangenheit ins Ungewisse der Zukunft gedrängt, muß hier an der Grenze der Zeiten die Darstellung des modernen Dramas endigen. Sie hat ihre Aufgabe vornehmlich darin erblickt, in dem Wust unzähliger Tatsachen Wichtiges vom Unwesentlichen zu scheiden und jenes in historischen, d. h. kausalen Zusammenhang zu bringen, aus all diesen Zusammenhängen aber éines zu beweisen und zu beleuchten: den europäischen Charakter des modernen Dramas. Schon die ältere Geschichte der neuzeitlichen Bühnendichtung führt bei den erbgesessenen Kulturvölkern Europas, denen sich allmählich auch die Skandinavier und die nördlichen Slaven angegliedert haben, durch dieselben großen Geist- und Kunstphasen der Renaissance, des Barocks, der Aufklärung, des Klassizismus und endlich der Romantik; aber innerhalb dieses Parallelismus literarischer Bewegung welch große Verschiedenheit im Tempo, in der Intensität bei den einzelnen Nationen, welch himmelweiter Abstand nicht nur zwischen gleichzeitigen, sondern auch zwischen Literaturen gleichen Stils, wie stark unterschieden die nationalen

Varietäten internationaler Typen! Während des XIX. Jahrhunderts nun hat sich diese Sphäre europäischer Gemeinsamkeit des Denkens, Empfindens, Dichtens stetig erweitert; sie umfaßt nun auch die Balkanvölker, und kommende Geschlechter werden noch größere Räume der Erdoberfläche von diesem geistigen Zollverein umspannt sehen. Aber nicht nur der Umfang, auch die Stärke der literarischen Solidarität ist im Wachsen begriffen, und dies bekundet sich in der Geschichte des Dramas dadurch, daß bei allen Kulturvölkern während der letzten Menschenalter die Bühnendichtung ziemlich regelmäßig der Reihe nach in die Stadien des bürgerlichen Lust- und Schauspiels à la Scribe, des Sittenstücks, des Epigonentums, des Ibsenschen Einflusses, der naturalistischen Konsequenz, Milieuschilderung und Groteske und der als Symbolismus verkleideten neuen Romantik eingetreten ist: ein Ablauf, dessen Erkenntnis durch unsre Darstellung wohl zur Genüge begründet worden ist. Dabei kommt es vor allem auf Gemeinsamkeit der Richtungen an. Augenfällige Analogien zwischen einzelnen Personen, Parallelen wie Scribe-Fredro-Szigligeti, Dumas-Echegaray-Giacosa-Lindau, Wilbrandt-Vrchlický, Brandes-Maiorescu, Sudermann-Pinero, Bracco-Hartleben, Wied-Courteline-Wedekind, Shaw-Bahr, d'Annunzio-Hofmannsthal u. dgl. m. dienen uns nicht zum Beweis, nur zur Verdeutlichung der Internationalität des modernen Dramas. Dies aber, so haben wir gezeigt, erhält seine Stichworte nach wie vor insbesondere von Frankreich, welches sich indes nicht nur mit den alten, sondern auch mit jüngeren Mitgliedern des literarischen Völkerbundes in die Führung teilen muß.

Trotz solcher auf die großen Zusammenhänge gerichteten Betrachtung haben wir es nicht vermocht, den deutschen Anteil genau nach demselben Maßstab zu behandeln wie den der andern Kulturvölker, und so wurde ihm, wenngleich die höchsten Leistungen der Moderne auf einem andern Zweig des germanischen Stammes erblüht sind, eine besonders ausführliche Darstellung zuteil. Und auch jetzt, da wir die mühevolle Wande-

rung mit einem Blick über das Ganze des durchmessenen Gebiets zu beschließen gedachten, bannen Liebe, Besorgnis, Hoffnung unsre Augen immer wieder auf Gegenwart und Zukunft des deutschen Dramas. Wie immer seine Lose im XX. Jahrhundert fallen mögen, dies wagen wir zu behaupten: vor einer zweiten Verfallszeit steht es nicht. Die Periode des Suchens und Versuchens, der Vereine und Programme scheint endgültig abgeschlossen, die „Richtung" allerorts durch die Dichtung ersetzt, und Max Nordaus Prophezeiungen[1]) haben sich so wenig erfüllt, daß selbst ein literarischer Hochtory wie Karl Frenzel 1900 dem neuen Drama das Lob zollen mußte: „Die deutsche Bühne steht auf eigenen Füßen, ihre frühere Abhängigkeit von der französischen hat sie überwunden." Was könnte wohl beredter zugunsten der Moderne sprechen als dies Zugeständnis des kritischen Altmeisters der Verfallszeit? Hand aufs Herz, der wackre Greis wünscht selber eine Zeit nicht mehr zurück, da unsre Bühnen bereitwillige Abnehmer eines in seiner Masse und teilweisen Minderwertigkeit beschämenden Imports waren.

[1]) Seine Versicherung (Entartung 2:462), daß „der deutsche Realismus als örtliche Erscheinung für Deutschland selbst eine traurige Geltung haben mag, für die Weltliteratur aber gar nicht vorhanden ist", wird durch die in unsrer VI. und VII. Vorlesung angeführten Tatsachen zur Genüge widerlegt. Das folgende Urteil wirke durch sich selbst: „Ich habe die sichere Überzeugung, daß binnen weniger Jahre" (die „Entartung" erschien 1892) „die ganze Bewegung bis auf den Namen vergessen sein wird. Die Bursche, die heute die Zukunft des deutschen Schrifttums zu sein behaupten, werden allmählich dahinterkommen, daß das Geschäft, welches sie betreiben, weniger angenehm und einträglich ist, als sie sich vorgestellt haben. Diejenigen von ihnen, in denen noch ein Rest von Gesundheit und Kraft ist, werden den Weg zu ihrem natürlichen Berufe finden und entweder Kellner oder Hausknechte, Nachtwächter oder Hausierer werden . . . die Schwächeren und Fauleren unter ihnen . . . dürften als Trunkenbolde, Landstreicher, Bettler, vielleicht sogar Zuchthäusler verkommen." Die Personen, denen dies Prognostikon gestellt wird, haben wir S. 154 aufgeführt.

Natürlich ist diese Einfuhr heut nicht verschwunden, aber mindestens auf die Hälfte reduziert, und Namen wie Hauptmann, Sudermann und Schnitzler, wie Lothar, Meyer-Förster und Beyerlein sind dem Theaterpublikum dies- und jenseits des Weltmeers geläufig geworden. Im Wirtschaftlichen wie im Literarischen ist Exportfähigkeit der schlagendste Beweis für Überlegenheit. Vor dem literarischen Umschwung wußte sich das deutsche Drama nichts andres und besseres als Nachahmung, seis zeitgenössischer Franzosen, seis seiner eigenen Vergangenheit; heute blickt das Ausland, zumindest der germanische Norden, der slavische Osten, lernbegierig und dankbar auf uns, und auch West- und Südeuropa müssen, wenngleich zunächst noch in bescheidnem Maße, ihr eignes Drama vom deutschen beeinflußt sehen. Und diese Fernwirkung zieht von Jahr zu Jahr weitere Kreise, offen bekundend, daß das spezifisch moderne Drama der Deutschen seinen Zenith noch keineswegs erreicht, geschweige denn überschritten hat. Es ist ja noch jung, jung selbst für unser schnellebiges Zeitalter; am 20. Oktober 1907 feiert es erst seinen achtzehnten Geburtstag, und da verlangt Ihr von ihm täglich und stündlich den deutschen Shakespeare! Zugegeben: von den hochfliegenden Plänen, von den ungezählten Hoffnungen der Achtzigerjahre haben sich gar viele nicht verwirklicht, die Bäume sind nicht in den Himmel gewachsen, herrliche Gefühle im irdischen Gewühl der Kompromisse erstarrt; und wer hätte dies tiefer und schmerzlicher empfinden sollen als die Vorkämpfer von Anno 85? Gleichwohl dünkt es uns fast unbegreiflich, daß Julius Hart 1902 drucken lassen konnte, man möge sich doch ja nicht täuschen, der Kampf gegen Lüge und Dummheit, gegen Konvention und Publikum sei gründlich — verloren; man stehe genau wieder dort, wo man in der Revolutionszeit angefangen habe. Mit Bedauern hören wir so mutlose und irrige Rede aus dem Munde so trefflichen Manns. In der geschichtlichen Entwicklung gibt es kein Zurück, und für eine „Wiederkehr des Gleichen“ sind zwanzig Jahr wohl ein zu geringer Durchmesser der Spirale; jener Kampf aber, den Hart gründlich verloren wähnt,

ist von ewiger Dauer, und solang es eine Bühne und ein Publikum geben wird, werden auch die betriebsamen Lieferanten beider nicht fehlen. Nur das ist die Frage, ob sie allein das Feld behaupten, im Vordergrund des Interesses stehen, ob ihre Geschäfte als Kunst gelten sollen, oder ob sich neben und trotz ihnen das wahrhaft künstlerische, das wahrhaft schöpferische Drama Existenz, Anteil und Respekt verschaffen kann. Jener Zustand charakterisiert die Verfallszeit und begründet unsre Benennung derselben; dieser — wer möchte es leugnen? — kennzeichnet die Gegenwart. Und ferner: dank der Zwiespältigkeit heutiger Welt- und Kunstanschauungen, dank dem Nebeneinander von Sozialismus und Individualismus, von Naturalismus und Romantik dehnt sich heut der Stoffkreis unsres Dramas hundertmal weiter aus als in der Ära des Sittenstücks und der Epigonen, ja so weit wie nie zuvor. Solche Gestaltenfülle zu bemeistern, gewährt eine täglich noch sich steigernde internationale Freizügigkeit der Ideen und Formen unsrer Dichtung unerschöpfliche Mittel, neben welchen sich die beiden Stilmöglichkeiten der Verfallszeit unsagbar kümmerlich ausnehmen. Endlich, wer unter den damaligen Matadoren könnte sich mit den heute führenden Dramatikern vergleichen, mit dem Dichter der „Weber", des „Hannele", der „Pippa", mit Halbe, Schnitzler, Wedekind, Lienhard, Hofmannsthal, Rosmer, um nur diese wenigen Namen zu nennen? Das deutsche Drama schreitet vor und steigt empor, des ist kein Zweifel, und daran ändert auch die Tatsache nichts, daß ihm gewisse technische Errungenschaften der Verfallszeit im Getümmel der Literatur-Revolution vorläufig abhanden gekommen sind.

Glückseliger Aspekt! Nur eins fehlt, um die Konstellation zu einer durchaus erfreulichen zu gestalten, eine Reform des literarischen Betriebs, der, so wie er tatsächlich ist, entnervend und verseuchend auf das Talent, störend selbst auf das Genie, vorteilhaft nur auf Mittelmäßigkeit und Charakterlosigkeit einwirkt. In welcher Richtung sich solch eine Reform, deren Vorboten wir da und dort zu gewahren glauben, zu bewegen hätte, von welchen Faktoren die Literatur und insbesondere das Drama

sich emanzipieren müßte, kann nach den Ausführungen von Vorl. I und V nicht zweifelhaft sein. Es gilt, das Tischtuch zwischen den Dichtern hüben, den Hovstad, Billing und Mortensgård drüben zu zerschneiden, sei es mit noch so üppigen und lockenden Gerichten besetzt; es gilt, die Unionsflagge der „Schriftstellerei" niederzuholen, daß in den günstigen Winden ein „reiner" Wimpel der Kunst flattre. Gewiß, Journale müssen sein, so gut wie nach Gellerts Wort Prozesse, und es kommt, mit Goethe zu reden, unleugbar „durch das schlechte, größtenteils negative, ästhetisierende und kritisierende Zeitungswesen eine Art Halbkultur in die Massen" und auch wohl Wertvolleres; „allein", fährt unser Weisester fort, „dem hervorbringenden Talent ist es ein böser Nebel, ein fallendes Gift, das den Baum seiner Schöpfungskraft zerstört vom grünen Schmuck der Blätter bis in das tiefste Mark und die verborgenste Faser". Rühmliche Ausnahmen wie J. V. Widmann bestätigen diese goldene Regel. Der Künstler, so heischen wir, sondre seine Tätigkeit von der an sich verdienstlichen, aber ganz heterogenen und relativ minderwertigen des Journalisten. Er lasse sich durch Platens Spott nicht hindern, wenns denn die dira necessitas will, morgens zur Kanzlei mit Akten, abends auf den Helikon zu gehn; aber er treibe nicht gleichzeitig zweierlei Literatur, hohe und niedre, und trage nicht in derselben Handtasche Verse und Interviews, sein eignes Drama und die wohl kaum ganz unbefangene Nachtkritik eines fremden. Die Theater- und Buchreferate der Journalistik lerne er endlich einmal richtig einschätzen, finde ihr und ihren Vertretern gegenüber die von Arroganz und Servilität gleich weit entfernte Würde; das Lob der Zeitungen mache ihn nicht größenwahnsinnig, ihr Tadel nicht zum Weltschmerzler, und ihre Wege seien nun und niemals die seinen.

Solche Befreiung vom journalistischen Geist könnte nicht verfehlen, den allerorts herrschenden Merkantilismus abschwellen zu lassen. „Am Ziele der Laufbahn", so suchte ich im Schillerjahr unsern literarischen Betrieb zu charakte-

risieren[1]), „lockt den Dichter nun nicht mehr das Bewußtsein, den besten Zeitgenossen und dem eignen Gefühle zu genügen, nicht einmal oder mindestens nicht allein Ruhm in der vergröberten Form der Publizität, sondern eine möglichst hohe Rente des durch Begabung und Findigkeit repräsentierten Kapitals, und was die Mittel betrifft, mit denen — ein offenes oder gar kein Geheimnis — jenem Ziele zugestrebt wird, Schiller und Grillparzer hätten sich schaudernd von ihnen abgewandt, wie Tell von Parricida, wie Rudolf von Ferdinand.“ Auch der Tempel der Kunst darf nicht zum Kaufhaus entwürdigt werden. Wohl mag der Dichter sich einer Gesetzgebung freuen, die sein geistiges Eigentum und den damit erzielten Gewinn schützt; aber jene Gesetze hatten das Ziel, ihn, den geistig Freien, auch wirtschaftlich frei zu machen, und nicht: ihn auf der Jagd nach dem Erfolg den Monopolisten des Erfolgs in die Hände zu liefern. Dies aber tritt unausbleiblich ein, sobald die Kunst ausschließlich oder vorwiegend zu erwerblichem Zweck betrieben wird, und dann leiden gleichmäßig Nation, Künstler und Kunst.

Ists denn nicht die Ruhelosigkeit kapitalistischer Konkurrenz, an der unsre Dichtung vor allem krankt? Ehedem, als Leben und Literatur sich noch im gemäßigten Tempo älterer Wirtschaftsordnungen vorwärtsbewegten, fand das durchschnittliche Talent Zeit genug, zu reifen und zu erstarken, vermochte das Genie Goethes, Schillers, Wagners die nötigen Entwicklungsphasen und Wandlungen mit tiefgehender Gründlichkeit zu absolvieren. Wie schleppend dünkt uns heut der Werdegang selbst noch Ibsens verglichen etwa mit dem Gerhart Hauptmanns; umgekehrt: wie fieberhaft nervös, wie überstürzt erscheint die Entwicklung unsres Landsmanns im Vergleich mit dem majestätischen Fortschreiten des Ibsenschen Geists. 22jährig hielten der Norweger wie der Schlesier beim obligaten epigonischen Römerdrama; mit vierunddreißig Jahren war Ibsen erst bei der „Komödie der Liebe“, dem Prolog

[1]) Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft 1905: 157.

seines eigentlichen Werks, Hauptmann schon bei der apologetischen und epilogischen „Versunkenen Glocke" angelangt! In so wilder Jagd stürmen die Führer dahin und ihnen nach der Troß; falls hier niemand Halt gebeut, wird der Galopp in Karriere übergehen, werden die Talente noch schneller und grausamer verbraucht werden als jetzt, wo es ohnehin nur mehr den wenigsten Dichtern glückt, vier, fünf Jahre hindurch am Ruder zu bleiben, die meisten aber den typischen ersten Erfolg nicht mehr zu überbieten vermögen und sich dann entweder in ohnmächtigem Kampf erschöpfen und niederbrechen oder zum dramatischen Geschäft übergehen. Wer findet denn heut im Trubel der Konkurrenz noch Zeit und Lust, sein Werk mit souveräner Behaglichkeit, mit der Liebe des Künstlers auszugestalten oder gar im Pulte reifen zu lassen? Bezeichnend, daß der szenische Aphorismus, der Einakter, die „dramatische Ballade", einzeln oder zu dritt und viert unter irgendeinem weitherzigen Sammelnamen vereint (vgl. S. 210f.) Liebling einer atemlosen Literatur geworden ist.

Im Kampf gegen die schnöde Verfallszeit ist die deutsche Moderne erstarkt und emporgekommen, und wir brauchen uns ihrer nicht zu schämen. Nun aber tue sie noch das einzige von sich ab, was sie, seis durch Erbschaft, seis durch Kompromiß oder Anpassung, mit dem Verfall gemeinsam hat: das widrige literarische Geschäft! Möchte da die vornehme Denk- und Dichtweise unsrer Großen beispielgebend und erziehlich auf die heranwachsenden Künstlergeschlechter einwirken, der vielstimmige Hymnus der Schillerfeier mehr als ein bloßer Lippendienst gewesen sein. Möchte, was vom Programm der Heimat-, der Höhenkunst sich auf Kunstübung bezieht, in immer weitere Kreise dringen! Wahrlich, gelänge eine Reform des literarischen Betriebs, wie sie uns vorschwebt, eine Reform nicht durch Gesetze oder Vereine, nein, einzig durch Erkenntnis und mutige Entschlüsse, dann wären den großen Dramatikern der Zukunft die Wege bereitet, und ihnen könnte Hauptmanns Wort entgegenschallen: „Gott grüß die Kunst!"

Ja, Gott grüße sie! Sie, aber nimmer jene geschminkte Hochstaplerin, die sich frech den edlen Namen anmaßt, deren Jünger vor den Direktionen und Redaktionen antichambrieren, wie die Gelegenheitspoeten der Barockzeit vor den Wohnzimmern hochmögender Gönner. In Stilen, Stoffen, Ideen spekulierend als wärens Industriepapiere und Renten, mit unermüdlicher Gier nach Erwerb und Publizität haschend, haben jene Afterkünstler ihren Lohn dahin: Geld, soviel ihnen der Zwischenhandel übrig läßt; Ruhm, dauerhaft wie Zeitungsmakulatur. So bedürfen sie unsres sehnsüchtigen Grußes nicht, denn so vergänglich sie selbst, so unsterblich ist ihre Gattung. Nein, der Gruß gilt der vom literarischen Geschäft und seinen Vermittlern befreiten, der wahrhaft freien Kunst, gilt zuvörderst dem großen Dramatiker, den das begonnene Jahrhundert den Deutschen bescheren möge und, so hoffen wir, bescheren wird. Vielleicht lebt, vielleicht schafft er schon, vielleicht haben ihn diese Vorlesungen laut oder leise genannt: jedenfalls kennen oder erkennen wir ihn noch nicht. Und so sind auch alle Vermutungen hinsichtlich seiner literarhistorischen Stellung gewagt. Wird er den Naturalismus, wird er die Neuromantik auf bisher unerstiegne Höhen führen? Wird seine Kunst eine Synthese beider Richtungen darstellen, wird sie unter dem Zeichen Ibsens stehen? Der Historiker, nach Friedrich Schlegels Wort ein rückwärts gekehrter Prophet, weiß auf diese Fragen keine Antwort.

Aber das wagen wir zu glauben, denn man glaubt, was man hofft: jener annoch Unbekannte wird aus den Fehlern seiner Vorgänger lernen. Er wird dem Publikum nicht als unterwürfiger Demagoge, nicht als geheimnisvoller Magus gegenübertreten, sondern mit dem Selbstbewußtsein eines großen und nur vor Großem ehrfürchtigen Manns. Er wird dem Geßlerhut der Tageskritik die Reverenz verweigern. Er wird es verschmähen, auf die Konjunkturen der literarischen Börse zu lauern, wird im momentanen Bühnenerfolg eine willkommne Begleiterscheinung, nicht aber Ziel oder Angelpunkt seiner Existenz erblicken und, wenn ihn das Füllhorn der Tantième überschütten

sollte, seine Lebensführung weder in das Protzentum des Emporkömmlings noch in artistischen Sybaritismus umschlagen lassen, um nicht für die mühsam erkämpfte wirtschaftliche Unabhängigkeit das Gegenteil und zugleich eine schwächliche literarische Knechtschaft einzutauschen. Denn die reine, die reinste Luft geistiger Autonomie muß jener Ersehnte atmen, nichts darf ihn im Glauben an die Verantwortlichkeit des großen Poeten stören, und kein andres Maß seiner Leistungen darf er anerkennen, als das seinem eignen Geist vorschwebende Ideal und dessen immanente Gesetze.

Literatur

Natürlich weit entfernt, in irgendwelcher Hinsicht eine ohnehin unerreichbare Vollständigkeit anzustreben, aber eifrig bemüht, daß nichts Wichtigeres fehle, stellen wir hier Bücher und Büchlein (in erster Linie deutsche) zusammen, welche größere oder kleinere Abschnitte des in unseren Untersuchungen behandelten Stoffes behandeln. Auch Minderwertiges mußte bisweilen in dies Verzeichnis aufgenommen werden, sei es in Ermanglung des Besseren, sei es als Kuriosum oder Symptom, sei es, daß auf der Bettelsuppe des Textes als Fettauge wertvolles Illustrationsmaterial schwimmt. Grundsätzlich ausgeschlossen blieben Ausgaben und Übersetzungen der im Text behandelten dramatischen u. a. Dichtungen, desgleichen Autobiographien und Briefwechsel der Dichter; wer sich hierüber zu unterrichten wünscht, findet im Folgenden zur Genüge Wegweiser. Zeitungsartikel haben niemals, Zeitschriftenaufsätze nur ganz vereinzelt Aufnahme gefunden, sonst würde die Bibliographie umfänglicher geworden sein als die Darstellung selbst. Gleichwohl wird — so hoffen wir — der Fachmann die auf diesen Anhang verwendete Mühe und Sorgfalt zu würdigen wissen.

Ein für allemal seien hier als erstklassige bibliographische Hilfsmittel dankbar erwähnt: das „Literaturblatt für germanische und romanische Philologie" (1880 ff. hrsg. v. O. Behaghel und F. Neumann), die „Jahresberichte für neuere deutsche Literaturgeschichte" (1892 ff., in denen bis zum Berichtsjahre 1901 Alexander v. Weilen, seither Jonas Fränkel besprochen hat, was über Drama und Theatergeschichte des deutschen Sprachgebiets erscheint), der ebenfalls strengwissenschaftliche „Euphorion" (1894 ff., hrsg. von August Sauer) und das populäre, dem Gelehrten gleichwohl unentbehrliche „Literarische Echo" (1898 ff., hrsg. von Josef Ettlinger). Alle diese Periodika leben fort, während die „Deutsche Thalia" (hrsg. v. F. A. Mayer 1902) und das „Archiv für Theatergeschichte" (hrsg. v. Hans Devrient 1904—1905), wichtiges Material

und gute Bibliographien enthaltend, sich nicht zu behaupten vermochten. In der „Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte“ (1886ff., hrsg. von Max Koch; seit 1901 mit dem Titel: Studien zur v. L.) findet sich viel über Stoffgeschichte, auch des modernen Dramas. Von speziell dem Theater und dem Drama zugewandten Zeitschriften — ihr Name ist Legion, ihr Dasein oft nur ein kurzer Traum — nennen wir bloß das Organ des Deutschen Bühnen-Vereins „Bühne und Welt“ (1898ff., hrsg. von Heinrich Stümcke), das, obzwar in erster Linie auf Theaterleute und -freunde berechnet, doch nebenbei wissenschaftlicher Forschung gute Dienste leistet, und die symptomatisch interessante „Schaubühne“ (1905ff., hrsg. von Siegfried Jacobsohn). Eine reiche, wenngleich nicht nicht immer lautere Quelle fließt der Forschung aus der Theaterkritik der natürlich ganz unübersehbaren Tagespresse. Was die großen Zeitschriften anlangt, so wären neben den in Vorl. IX aufgezählten, typisch modernen vor allem die „Deutsche Rundschau“ (1874 ff., hrsg. von Julius Rodenberg; ihre Theaterrevuen schreibt Karl Frenzel) und die „Österreichische Rundschau“ (1904ff., hrsg. von Alfred v. Berger, Karl Glossy, Leopold v. Chlumecky) zu nennen, in der Jakob Minor über das Hofburgtheater berichtet; ferner die altehrwürdigen „Westermannschen Monatshefte“ (1856ff.) und die funkelnagelneue „Arena“ (1906f.) mit einsichtigen Referaten über Berliner Uraufführungen durch Friedrich Düsel bzw. Rudolf Presber.

Wohl in erster Linie an angehende Schriftsteller und Schauspieler wenden sich: Ella Mensch, Konversationslexikon der Theaterliteratur (1896); Spemanns goldenes Buch des Theaters (1902, hrsg. v. R. Genée, M. Grube, R. Hessen u. a., sehr buntscheckigen und ungleichwertigen Inhalts); Leo Melitz, Theaterstücke der Weltliteratur (1904, Inhaltsangaben zum älteren Repertoire); derf., Schauspielführer (1904, desgleichen von etwa 300 modernen Stücken); Rudolf Krauß, Das Schauspielbuch (1907, Inhaltsangaben von 86 Stücken des modernen Repertoires). Auch das internationale Jahrbuch „L'art dramatique et musical au XXe siècle“ (Paris), das u. a. Inhalt und Aufführung von Novitäten verzeichnet, scheint in erster Linie Direktionen und Redaktionen dienen zu sollen, während Konrad Grethleins „Allgemeiner deutscher Theaterkatalog“ (1894) und das „Vademecum dramatischer Werke“ (1896) von E. Olith (= Ernst Thilo) zunächst auf buchhändlerische Zwecke berechnet sind.

Erste Vorlesung

Die Literaturausgaben beschränken sich mit wenigen, leicht erklärlichen Ausnahmen auf das deutsche Sprachgebiet; wichtige Werke zur Geschichte des ausländischen Theaters werden zu den Vorlesungen IV ff. zitiert.

Karl Borinski, Das Theater (1899). — F. C. Paldamus, Das deutsche Theater der Gegenwart (1857; wenig bekannt, aber wichtig). — Rudolf Wirsing, Das deutsche Theater (1862, Vorschläge zu einer umfassenden Reform). — W. Molitor, das Theater in seiner Bedeutung und seiner gegenwärtigen Stellung (1866). — A. Räder, 50 Jahre deutscher Bühnengeschichte 1836—1886 (1886). — Deutsches Theaterlexikon (1889, hrsg. v. A. Oppenheim und Ernst Gettke). — Carl Heine, Das Theater in Deutschland. Seine geschichtliche Entwicklung und kulturelle Bedeutung (1891). — Max Martersteig, Das deutsche Theater im 19. Jahrhundert (1904). — John Schikowski, Die Entwicklung der deutschen Bühnenkunst (1904). — Otto Weddigen, Illustrierte Geschichte der Theater Deutschlands (1904—1906).

Almanach für Freunde der Schauspielkunst (hrsg. v. Ludwig Wolff 1837—1846, A. Heinrich 1847—59, von 1859 an unter dem Titel „Deutscher Bühnenalmanach", hrsg. 1860 f. von Louis Schneider, 1862—1883 von Alb. Entsch, bis 1893 von Th. Entsch), abgelöst durch den von Ernst Gettke begründeten Neuen Theater-Almanach (hrsg. von der Genossenschaft deutscher Bühnenangehöriger 1890 ff.). Daneben erschienen, von Joseph Kürschner hrsg., „Theatralische Nekrologie" (1875), „Chronologie des Theaters" (1876 f.), Nekrologie des deutschen Theaters" (1877 f.), „Jahrbuch für das deutsche Theater" (1878 f.), ferner 1901—1903 ein Deutscher Bühnenkalender (hrsg. von G. Elsner). — Fachkatalog der Abteilung für deutsches Drama und Theater der Wiener internationalen Ausstellung für Musik und Theaterwesen, hrsg. von Karl Glossy (1892). — Katalog der theatergeschichtlichen Ausstellung der Stadt Wien (hrsg. v. dems. 1892). — Deutscher Bühnen-Spielplan (1897 ff., wichtiges Quellenwerk, leider auf die Bühnen des sog. Kartells beschränkt und daher unvollständig, überdies infolge unpraktischer Disposition und, weil Autoren- und Titelindex fehlt, schwer benutzbar); auch die Zeitschrift „Deutsche Bühnen-Genossenschaft" (vgl. S. 22) bringt eine Übersicht der Repertoires.

Arthur Möller-Bruck, Das Variété (1902; beschreibend, nicht historisch). — Hans Heinz Ewers, Das Cabaret (1904). — A. Hertwig, Ernst v. Wolzogens Überbrettl in Wort und Bild (1901).

Josef Kohler, Autorrecht (1880). — Joseph Schmidl, Das österreichische Urheberrecht (1906). — Otto Opet, Deutsches Theaterrecht (1897). — Kurt Heinzmann, dass. (1905). — Max Burckhard, Ein österreichisches Theaterrecht. Erläuternde Bemerkungen zum revidierten Entwurf eines österreichischen Theatergesetzes (1903). — Franz v. Holbein, Deutsches Bühnenwesen (1853). — Karl Theodor v. Küstner, Vierunddreißig Jahre meiner Theaterleitung in Leipzig, Darmstadt, München und Berlin (1853).

H. Bischoff, Die Theateragenturen ein soziales Übel (1891). — Allgemeine Literatur über die Journalistik wird zu Vorl. V zitiert. — Ernst Wechsler, Karl Frenzel (1905). — Ottokar Stauf v. d. March, Zensur, Theater und Kritik 1905).

Charles Garnier, Le théâtre (1871). — A. Pougin, Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts, qui s'y rattachent (1884). — Alphonse Gosset, Traitré de la construction des théâtres (1885; auch Geschichtliches). — Edwin O. Sachs, Modern opera houses and theatres (1896—1899). — Ders., Stage constructions (1896). — Andreas Streit, Das Theater, Untersuchungen über das Theater-Bauwerk bei den klassischen und modernen Völkern (1903). — Manfred Semper: Theater. Handbuch der Architektur 3, VI, 5 1904). — Georges Moynet, Trucs et décors. Machinerie théâtrale (1893). — Projekt einer Theaterreform der Gesellschaft zur Herstellung zeitgemäßer Theater „Asphaleia" (1883). — D. V. Junk, Das Theatersystem vom technischen Standpunkt (1884). — Karl v. Perfall, Die Einrichtung der neuen Schauspielbühne des Münchner Hoftheaters (1890). — E. Kilian, Goethes Götz und die neueingerichtete Münchner Bühne (1890). — Rudolf Genée, Die Entwicklung des szenischen Theaters und die Bühnenreform in München (1893). — Karl Lautenschläger, Die Münchner Drehbühne im kgl. Residenztheater, nebst Beschreibung einer vollständig neuen Bühneneinrichtung mit elektrischem Betrieb (1896). — J. Alterdinger, Handbuch für Theatermalerei und Bühnenbau (1904). — T. Weil, Die elektrische Bühnen- und Effektbeleuchtung (1904). — Georg Fuchs, Die

Schaubühne der Zukunft (1905). — Edward Gordon Craig, Die Kunst des Theaters (aus dem Engl. 1905). — Theaterkultur (1906, enthält: Karl Moritz, Vom modernen Theaterbau; Herbert Eulenberg, Zur Theaterreform; Felix Poppenberg, Die neue Szene.) — Paul Marsop, Weshalb brauchen wir die Reformbühne? (1907).

Victor Léon, Dramaturgisches Brevier (1893). — Paul Lindau, Vorspiele auf dem Theater (1895). — Eugen Kilian, Dramaturgische Blätter (1905). — Theodor Siebs, Deutsche Bühnenaussprache (1905).

O. G. Flüggen, Biographisches Bühnenlexikon (1892). — Ludwig Eisenberg, Großes biographisches Lexikon der deutschen Bühne im 19. Jahrhundert (1903; mit Vorsicht zu benutzen, vgl. A. v. Weilen, Liter. Echo 1. Juniheft 1903). — Ernst Devrient, Geschichte der deutschen Schauspielkunst (1848—1875; [2]1905 hrsg. von Hans Devrient, von[1] wesentlich nur durch vermehrte Bibliographie unterschieden). — Robert Prölß, Kurzgefaßte Geschichte der deutschen Schauspielkunst von den Anfängen bis 1850 (1900). — Max Burckhard, Das Recht der Schauspieler (1896, vorwiegend geschichtlich). — L. Brockmann, Der Vertrag des Impresario von Bühnenkünstlern nach heutigem Reichsrecht (1901). — Bruno Marwitz, Der Bühnenengagementsvertrag (1902). — Schlenther, Der Frauenberuf im Theater (1895). — Tony Kellen, Die Not unserer Schauspielerinnen (1902). — Heinrich Stümcke, Die Frau als Schauspielerin (1905).

Zur Geschichte einzelner deutscher Bühnen liegt Literatur in großer Menge vor; wir beschränken unsere Angaben auf die wichtigsten Städte und auf den durch unsere Untersuchungen abgesteckten Zeitraum.

Bayreuth. Vgl. zu Vorl. IV.

Berlin. Ludwig Geiger, Berlin 1688—1840 Bd. 2 (1895). — Maximilian Harden, Berlin als Theaterhauptstadt (1888). — Paul Linsemann, Die Theaterstadt Berlin (1897). — August Scherl, Berlin hat kein Theaterpublikum! (1898). — Leopold Schönhoff, Kritische Theaterbriefe (1900). — Siegfried Jacobsohn, Das Theater in der Reichshauptstadt (1904, stellt die Entwicklung seit 1871 dar). — Walter Turszinsky, Berliner Theater (1907). — Albert E. Brachvogel (der Dichter), Geschichte des

kgl. Theaters zu Berlin (1877 f., reicht für das Schauspiel nur bis Iffland). — Johann Valentin Teichmann, Literarischer Nachlaß (1863, u. a. eine Geschichte des Hofschauspielhauses von 1740—1840). — Vgl. oben Küstner. — Botho v. Hülsen, Unter zwei Königen (1889). — Paul Schlenther, Botho v. Hülsen und seine Leute (1883). — Rudolf Genée, 100 Jahre des kgl. Schauspiels in Berlin (1886). — C. Schäffer und C. Hartmann, Das kgl. Theater in Berlin. Statistischer Rückblick auf die künstlerische Tätigkeit und die Personalverhältnisse vom 5. Dez. 1786 bis 31. Dez. 1885 (1886). — Konrad Alberti, Herr L'Arronge und das „Deutsche Theater" (1884). — Adolf L'Arronge, Deutsches Theater und deutsche Schauspielkunst (1896; enthält neben allgemeinen, klugen und wohlgemeinten Anregungen auch die Geschichte der Anfänge des Berliner „Deutschen Theaters"). — Ernst Bergmann, Der Fall Reinhardt oder der künstlerische Bankerott des Deutschen Theaters zu Berlin (1906). — Vgl. auch zu Vorl. X (Freie und Volksbühnen).

Braunschweig. Fritz Hartmann, Sechs Bücher Braunschweigischer Theatergeschichte (1905, reicht bis 1904).

Breslau. Max Schlesinger, Geschichte des Breslauer Theaters (Bd. 1 1898, reicht von 1522 bis 1841). — Max Kurnik, Ein Menschenalter (1882, reicht bis 1880).

Brünn. Karl Rille, Die Geschichte des Brünner Stadttheaters 1834—1884 (1885). — E. R. Leonhardt, Das neue Stadttheater in Brünn (1883, archit.).

Cassel. Wilhelm Bennecke, Das Hoftheater in Cassel (1906, reicht von 1814 bis zur Gegenwart).

Coblenz. C. Dommershausen, Das Stadttheater in Coblenz (1887).

Cöln. B. Schilling, Das neue Stadttheater in Cöln (1904).

Danzig. O. Rub, Die dramatische Kunst in Danzig 1815—1893 (1894). — C. Fuchs, Die Danziger Theaterfrage an der Wende des Jahrhunderts (1899).

Darmstadt. Hermann Knispel, Das großherzogliche Hoftheater zu Darmstadt von 1810—1890 (1891).

Dessau. M. v. Prosky, Das herzogliche Hoftheater zu Dessau (1885).

Dresden. Gottfried Semper, Das kgl. Hoftheater zu Dresden (1849, archit.). — Albert Möser, Das Dresdner Hof-

theater 1862—1869 (1869). — Robert Prölß, Geschichte des Hoftheaters zu Dresden (1878; reicht bis 1862). — Adelheid Bernhardt, Aus dem Dresdner Hoftheater (1882). — Adolf Kohut, Das Dresdner Hoftheater in der Gegenwart (1888). — Ernst Roeder, Das Dresdner Hoftheater der Gegenwart (1896; enthält gleich dem vorigen Schauspielerbiographien). — Das Dresdner Hoftheater in der Gegenwart, hrsg. von Bodo Wildberg (1902; ebenso). — Hermann Anders Krüger, Kritische Studien über das Dresdner Hoftheater (1904). — Vgl. auch zu Oldenburg.

Düsseldorf. Hans Wehberg, Wie stellt sich Düsseldorf zu den Reformbestrebungen seines Schauspielhauses? (1907). — Vgl. auch Fellner (zu Vorl. II).

Frankfurt a. M. Wilhelm Jordan (der Dichter), Die Theaterfrage (1857). — A. Bing, Rückblicke auf die Geschichte des Frankfurter Stadttheaters von dessen Selbständigkeit bis zur Gegenwart (1896). — Elisabeth Mentzel, Das alte Frankfurter Schauspielhaus und seine Vorgeschichte (1902). — Georg Hartwig, Theatermemorial der vereinigten Stadttheater zu Frankfurt a. M. (1902).

Fürth. J. Schäfer, Das alte und das neue Stadttheater in Fürth (1902, reicht von 1816 bis 1902).

Göttingen. Wilhelm Berstl, Die Geschichte des Theaters in Göttingen (1900).

Graz. Gedenkschrift zur Eröffnung des Stadttheaters in Graz am 16. Okt. 1899 (1899).

Halle. G. Staude, Das Stadttheater zu Halle a. S. (1886).

Hamburg. Hermann Uhde, Das Stadttheater in Hamburg 1827—1877 (1879). — Alfred Schönwald, Das Thalia-Theater in Hamburg 1843—1893 (1893). — A. Eplinius, Hamburger Theaterzustände (1895, vom Standpunkt der Sittlichkeitsbewegung). — Heinrich Erdmann, Deutsche und Hamburger Theaterzustände (1896).

Hannover. Hermann Müller, Chronik des kgl. Hoftheaters zu Hannover (1876, [2]1884). — Richard Hamel, Hannoversche Dramaturgie (1900, gesammelte Kritiken). — Eduard Noack, Hoftheater-Erinnerungen (1902, [2]1903); ders., Intime Plaudereien aus der Vergangenheit des kgl. Hoftheaters zu Hannover (1903). — Der Kunstbetrieb im kgl. Schauspielhause in Hannover (1903).

Karlsbad. Das Karlsbader Stadttheater (1891).

Karlsruhe. Wilhelm Harder, Das Karlsruher Hoftheater (1889). — Eugen Kilian, Mein Austritt aus dem Verbande des Karlsruher Hoftheaters (1905).

Leipzig. Emil Kneschke, Zur Geschichte des Theaters und der Musik in Leipzig (1864, S. 1—158 Geschichte der Leipziger Bühnen von den Anfängen bis etwa 1863). — Heinrich Laube: Das Norddeutsche Theater (1872, Geschichte des Leipziger Stadttheaters). — Georg Hermann Müller, Das Stadttheater zu Leipzig 1862—1887 (1887); ders., Das Stadttheater zu Leipzig. Statistik 1817—1891 (1891). — Unser Stadttheater, durch ungefärbte Gläser gesehen (1889). — Hans Merian, Wo fehlt es unserem Stadttheater? (1901). — Vgl. auch zu Magdeburg.

Leoben. Adolf Harpf, Geschichte des Leobner Stadttheaters (1892).

Lübeck. Carl Stiehl, Geschichte des Theaters in Lübeck (1902).

Magdeburg. Anna Löhn-Siegel, Aus der alten Kulissenwelt. Mein Engagement am Leipziger und Magdeburger Stadttheater 1847/1848 (1883).

Meiningen. Vgl. die Literatur zu Vorl. IV.

München. Franz Grandaur, Chronik des kgl. Hof- und Nationaltheaters in München (1878). — Otto Julius Bierbaum, 25 Jahre Münchner Hoftheatergeschichte (1892). — Max Leythäuser, Die Scheinwelt und ihr Schicksal. Eine 127jährige Historie der Münchner kgl. Theater (1893). — Karl v. Perfall, Ein Beitrag zur Geschichte der kgl. Theater in München 1867—1892 (1894; viel Statistisches). — Carl Fiedler, Die Gesamt-Gastspiele in München und ihre nationale Bedeutung für die dramatische Kunst (1880). — Franz Josef Brakl, Gedenkschrift anläßlich des 25jährigen Bestehens des Gärtnerplatztheaters (1890). — A. Braun, Das Prinzregententheater in München (1901). — Das Münchner Schauspielhaus. Denkschrift zur Eröffnung (1901). — Vgl. auch oben zur Bühnenreform.

Nürnberg. Franz Eduard Hysel, Das Theater in Nürnberg von 1612—1863 (1863).

Oldenburg. Anna Löhn-Siegel, Vom Oldenburger Hoftheater zum Dresdner (1885).

Posen. H. Ehrenberg, Geschichte des Stadttheaters in Posen (1889).

Prag. Oskar Teuber, Geschichte des Prager Theaters (1883—1885).

Riga. M. Rudolph, Rigaer Theater- und Tonkünstlerlexikon, nebst Geschichte des Rigaer Theaters (1889 f., unvollendet). — Der Wiederaufbau des Stadttheaters zu Riga (1888).

Schwerin. Karl Freiherr v. Ledebur, Aus meinem Tagebuche. Ein Beitrag zur Geschichte des Schweriner Hoftheaters 1883—1897 (1897).

Stralsund. Leo Melitz, Geschichte des Stadttheaters in Stralsund 1834—1884 (1884; die vorausliegende Zeit behandelt Ferdinand Struck, Die ältesten Zeiten des Theaters zu Stralsund 1895.)

Straßburg. Vgl. zu Vorl. XI.

Stuttgart. H. Nabert, Das kgl. Hoftheater zu Stuttgart 1890—1891 (1891). — Adolf Palm, Briefe aus der Bretterwelt (1881; enthält trotz des feuilletonistischen Titels reiches Material zur Geschichte der Hofbühne). — Feodor Wehl, Fünfzehn Jahre Stuttgarter Hoftheater-Leitung (1886).

Weimar. E. W. Weber, Zur Geschichte des Weimarischen Theaters (1865, widmet sich nur der klassischen Periode, deren reiche Literatur hier unberücksichtigt bleibt). — Eduard Genast, Aus dem Tagebuche eines alten Schauspielers (1862—1866, auszugsweise neu hrsg. v. Robert Kohlrausch „Aus Weimars klassischer und nachklassischer Zeit“ 1904). — Heinrich Grans, Fünfzehn Jahre in Weimar (1889, [2]1892). — F. W. Schroeter, Weimar und sein Theater (1901). — Ernst Wachler, Wie kann Weimar zu einer literarischen Blüte gelangen? (1903). — Adolf Bartels, Das weimarische Hoftheater als Nationalbühne für die deutsche Jugend (1905, [3]1907).

Wien. Wiener Kommunal-Kalender verzeichnet seit Jhg. 25 (1887) erst mit Auswahl, dann immer vollständiger die Premièren der Wiener Theater. — Friedrich Schlögl, Vom Wiener Volkstheater (1884). — Adam Müller-Guttenbrunn, Wien war eine Theaterstadt ([4]1885). — Ludwig Bauer, Unser Theaterpublikum (1895). — Felix Salten, Wiener Theater 1848—1898, in „Die Pflege der Kunst in Österreich 1848—1898“ (1900). — Wolfgang Madjera, Wie verrichten die Wiener Theater Kulturarbeit? (1906). — Wiener Theater-Almanach, hrsg. von Anton Rimrich

(1899—1903). — Fürst Konstantin Czartoryski, Unsres Burgtheaters Glück und Ende (1876). — Heinrich Laube, Das Burgtheater (1869, [2]1891). — Ed. Wlassack, Chronik des k. k. Hofburgtheaters (1876); ders., Repertoire des deutschen Schauspiels in Wien, ein alphabetisches Register sämtlicher Aufführungen deutscher Schauspiele in den Wiener Hoftheatern, von 1748—1880 (1881, nicht im Buchhandel). — Josef Bayer, Das neue k. k. Hofburgtheater als Bauwerk (1894); ders., Das k. k. Hofburgtheater vor und nach der Rekonstruktion (1900). — Karl Goldmann, Das Wiener Burckhard-Theater (1897). — Anton Bettelheim, Acta diurna (1898). — Oskar Teuber und Alexander v. Weilen, Das k. k. Hofburgtheater seit seiner Gründung (1899—1906*). — Rudolf Lothar, Das Wiener Burgtheater (reicht bis zur Gegenwart, 1900; ein Auszug 1904), derselbe in dem Prachtwerk „Fünfzig Jahre Hoftheater" (1898). — Leopold Rosner, Fünfzig Jahre Carl-Theater (1897). — Das Wiener Stadttheater und seine Zukunft (1875). — Heinrich Laube, Das Wiener Stadt-Theater (1875). — Rudolf Tyrolt; Chronik des Wiener Stadttheaters 1872—1884 (1889). — Anton Bettelheim, Die Zukunft unseres Volkstheaters (1892; wichtig für die Vorgeschichte des Deutschen Volks- und Raimund-Theaters in Wien). — Robert Steinhauser, Das deutsche Volkstheater in Wien 1889—1899 (1899). — Gustav Andreas Ressel, Das Raimundtheater (1892). — Adam Müller-Guttenbrunn, dass. (1897).

Wiesbaden. Otto Weddigen, Geschichte des königlichen Theaters in Wiesbaden (1894).

Worms. Vgl. S. 59.

Würzburg. Max Real, Die Reform des Würzburger Stadttheaters (1893).

Zürich. R. Rüegg, Blätter zur Feier des 50jährigen Jubiläums des Züricher Stadttheaters (1884).

---

*) Teubers Darstellung reicht bis 1790, v. Weilens bis 1888. Das ausgezeichnete, aber durch Format (Folio) und Preis (gbd. Mk. 182, zu geschweigen von der „Luxusausgabe" für Mk. 430) dem allgemeinem Gebrauch so gut wie entzogene Werk verlangt dringend nach einer billigen Volksausgabe des Textes; es stellt mit seinen drei großen Bänden selbst wieder den 2. „Band" des Prachtwerks „Die Theater Wiens" dar.

Zweite Vorlesung

Julius Leopold Klein, Geschichte des Dramas. Bd. 1, 2: Geschichte des griechischen und römischen Dramas (1865), 3: Geschichte des außereuropäischen Dramas und der lateinischen Schauspiele nach Christus bis Ende des X. Jahrhunderts (1866), 4—7: Geschichte des italienischen Dramas (1866—1869), 8—11: Geschichte des spanischen Dramas (1871—1875), 12f.: Geschichte des englischen Dramas (1876), Register (1886). — Alphonse Royer, Histoire universelle du théâtre Bd. 1: (Altertum, Mittelalter; Frankreich bis ins XVI. Jahrhundert, 1869); 2: (XVI. Jahrhundert außerhalb Frankreichs, 1869); 3f.: (XVII. und XVIII. Jahrhundert, 1870); 5f.: Histoire du théâtre contemporain en France et à l'étranger depuis 1800 jusqu' à 1875 (1878). Diese meines Wissens bei uns wenig beachtete, groß angelegte Geschichte des Theaters und zugleich des Dramas verfolgt den Zweck, einerseits die dramatische Vorherrschaft Frankreichs während der Neuzeit darstellend zu beweisen, andererseits aber die Franzosen mit den „sehr ernst zu nehmenden und sehr zahlreichen“ dramatischen Schöpfungen ihres Auslands, welche bis etwa auf 1850 herab gemustert werden, bekannt zu machen. Für den Stoff unserer Arbeit kommt nur Bd. 5f. und nur für Frankreich in Betracht. — Wilhelm Creizenach, Geschichte des neueren Dramas. Bd. 1: Mittelalter und Frührenaissance (1893), 2f.: Renaissance und Reformation (1901—1903), Register (1904). Das klassische Werk wird zunächst in einem 4. Bde. das elisabethanische, in einem 5. das gleichzeitige italienische und spanische Drama darstellen.

Georg Gottfried Gervinus, Geschichte der deutschen Dichtung [5]hrsg. von Karl Bartsch (1874) Bd. 5. — Wilhelm Wackernagel, Geschichte der deutschen Literatur [2]hrsg. von Ernst Martin Bd. 2 (1894). — Karl Goedeke, Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung [2]hrsg. von Ernst Goetze Bd. 6 (1898) ff. — Heinrich v. Treitschke, Deutsche Geschichte im XIX. Jahrhundert (1879—1897; hier wegen der berühmten literarhistorischen Übersichten angeführt, reicht bis 1848). — Wilhelm Scherer, Geschichte der deutschen Literatur (1883, [9]1902). — Friedrich Vogt und Max Koch, Geschichte der deutschen Literatur von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart ([2]1904 Bd. 2). — Karl Weitbrecht, Deutsche Literaturgeschichte des XIX. Jahrhunderts (1902). — Richard M. Meyer,

Die deutsche Literatur des XIX. Jahrhunderts ([3]1906); ders., Grundriß der neuern deutschen Literaturgeschichte (1902), vielfach ergänzt durch Adolf Bartels, Handbuch zur Geschichte der deutschen Literatur (1906).

Heinrich Bulthaupt, Dramaturgie der Klassiker Bd. 1 (1882, [10]1905; u. a. Kleist), 3 (1890 [7]1904; u. a. Grillparzer, Gutzkow, Laube, Benedix). — Sigismund Friedmann, Das deutsche Drama des XIX. Jahrhunderts in seinen Hauptvertretern 1[2] (1902), 2 (1903). — Georg Witkowski, Das deutsche Drama des XIX. Jahrhunderts (1904 [2]1906).

Rudolf Haym, Die romantische Schule (1870, [2]1906). — Ricarda Huch, Blütezeit der Romantik (1899); dies., Ausbreitung und Verfall der Romantik (1902). — Oscar Ewald, Romantik und Gegenwart (1904 Bd. 1). — Maria Joachimi, Die Weltanschauung der deutschen Romantik (1905). — Jakob Minor, Die Schicksalstragödie in ihren Hauptvertretern (1883, ferner „Zur Geschichte der deutschen Schicksalstragödie", Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft 1899). — Vilhelm Andersen, Adam Oehlenschläger (dän. 1900). — Hermann Anders Krüger, Friedrich Kind und der Dresdner Liederkreis (1904). — Heinrich Bischoff, Tieck als Dramaturg (1897). — Pauline Raupach, Raupach (1853). — Oskar Greulich, Platens Literaturkomödien (1901). —

Otto Brahm, Heinrich v. Kleist (1884, [3]1892). — Franz Servaes, dass. (1902). — Arthur Eloesser, dass. (1904). — Wilh. Hegeler, dass. (1904). — Erich Schmidt, Einleitung zu Kleists Werken (Bibliograph. Institut, 1904 f., Bd. 1). — August Sauer, Einleitung zur 5. Ausgabe von Grillparzers Werken, Cotta 1892 Bd. 1). — Auguste Ehrhard, F. Grillparzer (franz. 1900, übers. und ergänzt von Moritz Necker, 1901). — Johannes Volkelt, Grillparzer als Dichter des Tragischen (1888). — Arturo Farinelli, Grillparzer und Raimund (1897). — Fritz Strich, Grillparzers Ästhetik (1905). — O. E. Lessing, Grillparzer und das neue Drama (1905).

Emil Kneschke, Das deutsche Lustspiel in Vergangenheit und Gegenwart (1861, sehr brauchbar). — Ernest Legouvé, Eugène Scribe (1874). — Victor Moulin, Scribe et son théâtre (419 Inhaltsangaben, 1866). — Emil Horner, Eduard v. Bauernfeld (1901). — Max Kurnik, Karl v. Holtei (1880).

F. Hassel, Die Frankfurter Lokalstücke (1867). — August Sauer, Gesammelte Reden und Aufsätze (darin die grundlegende Biographie Raimunds 1903). — Eduard Castle, Einleitung zu Raimunds Werken (Hesse 1903). — Wilh. Börner, Ferdinand Raimund (1905). — Moritz Necker, Einleitung zu Nestroys Werken (Bonz 1891).

(Marianne Wolff), Karl Immermann, hrsg. v. Gustav zu Putlitz (1870). — Robert F. Arnold, dass. (1896, Gedenkrede). — Richard Fellner, Geschichte einer deutschen Musterbühne. Karl Immermanns Leitung des Stadttheaters zu Düsseldorf (1888). — Eduard Grisebach, in Bd. 4 von Grabbes sämtl. Werken (Behr 1902). — Karl Behrens, Christian Dietrich Grabbe (1903 dän.).

Karl Emil Franzos, Einleitung zu Büchners Sämtlichen Werken. — Johannes Prölß, Das junge Deutschland (1892). — Hans Blösch, Das junge Deutschland in seinen Beziehungen zu Frankreich (1903). — F. Broßwitz, Heinrich Laube als Dramatiker (1906). — Heinrich H. Houben, Gutzkow-Funde (1901). — Arthur Eloesser, Das bürgerliche Drama. Seine Geschichte im XVIII. und XIX. Jahrhundert (1898). — Konrad Alberti, Gustav Freytag (1890). — Gustav Freytag, Technik des Dramas (1863, Werke Bd. 14).

Dritte Vorlesung

Wackernagel, Koch, Weitbrecht, Meyer, Bartels, Bulthaupt (Bd. 3 u. a. Gutzkow, Laube), Friedmann, Witkowski wie zu Vorl. II. — Bartels, Deutsche Dichtung der Gegenwart [7]1907 (urspr. Die Alten und die Jungen).

C. C. T. Litzmann, Emanuel Geibel (1887). — Karl Theodor Gaedertz, dass. (1897). — F. W. Rogge, A. F. Graf Schack (1883). — Emil Brenning, dass. (1885). — Victor Klemperer, Paul Heyse (1907). — Erich Petzet, Paul Heyse als Dramatiker (1904).

Hettner s. S. 38. — Emil Kuh [und Rudolf Valdek], Friedrich Hebbel (1877; [2]1906). — Richard M. Werner, dass. (1904). — Wilhelm v. Scholz, dass. (1905). — Karl Behrens, dass. (dän. 1905). — Theodor Poppe, Friedrich Hebbel und sein Drama (1900). — Arno Scheunert, Der Pantragismus als System der Weltanschauung und Ästhetik Friedrich Hebbels (1903). — Ernst

A. Georgy, Die Tragödie Friedrich Hebbels nach ihrem Ideengehalt (1904). — Franz Zinkernagel, Die Grundlagen der Hebbelschen Tragödie (1904). — Arthur Kutscher, Friedrich Hebbel als Kritiker des Dramas (1907).

Adolf Sterns und Erich Schmidts Einleitungen in Otto Ludwigs gesammelten Schriften (1891 f.); Sterns Biographie auch separat (1892, ²1906). — Ernst Wachler, Über Otto Ludwigs ästhetische Grundsätze (1892). — August Sauer, Otto Ludwig (1893). — Joseph Heß, Otto Ludwig und Schiller (1902).

Karl Fr. Glasenapp, Wagners Leben und Werke (1876f.; in der 2. Aufl. 1882 bis zu diesem Jahre fortgeführt; ³1894—1907 reicht bisher in fünf Bänden bis 1877). — Richard Wagner-Jahrbuch hrsg. Jos. Kürschner 1886, ein anderes hrsg. Ludwig Frankenstein 1906f. — Franz Muncker, Wagner (⁵1891). — Houston Stewart Chamberlain, Das Drama Richard Wagners (1892, ²1906). — Henri Lichtenberger, Richard Wagner poète et penseur (1898, deutsch 1899, ²1904). — Chamberlain, R. Wagner (³1904). — Wilhelm Kienzl, dass. 1904). — Guido Adler, dass. (1904, vorwiegend musikhistorisch). — Wolfgang Golther, R. Wagner als Dichter (1904). — Max Koch, Richard Wagner (1907ff., die erste große literarhistorische Biographie; Bd. 1 reicht bis 1842, Bd. 2 wird die Dresdner und Züricher Zeit Wagners, sowie Liszts Neuweimar, Bd. 3 die Tage von München, Triebschen und Bayreuth darstellen). — Friedrich Nietzsche, Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik (1872); ders. Richard Wagner in Bayreuth (in den Unzeitgemäßen Betrachtungen 1876); (polemisch) Der Fall Wagner (1888). — (Im Geist der Wagnerschen Kunstlehre) Heinrich von Stein, Die Entstehung der neueren Ästhetik (1886). — Karl Weitbrecht, Die Nibelungen im modernen Drama (1892). — Ernst Meinck, Friedrich Hebbels und Richard Wagners Nibelungen-Trilogien (1905). — W. J. Schaffner, Wilhelm Jordan (1889).

Vierte Vorlesung

Wackernagel, Koch, Weitbrecht, Meyer, Bartels, Bulthaupt (Bd. 4 1901, u. a. Wildenbruch), Friedmann (Bd. 2), Witkowski wie zu Vorl. II und III. — Robert Prölß, Geschichte des neueren Dramas (Bd. 3, 1883). — Alfred Klaar,

Das moderne Drama. Abt. 2, 3 (1884; keine Darstellung, sondern nur Besprechungen einzelner Stücke). — Eugen Zabel, Zur modernen Dramaturgie (Bd. 1, 1900; Essays, meist über Dichter und Schauspieler der Verfallszeit). — Berthold Litzmann, Das deutsche Drama in der literarischen Bewegung der Gegenwart (1894, [4]1897). — Karl Frenzel, Berliner Dramaturgie (1877). — Theodor Fontane, Causerien über Theater (1905; Theaterkritiken für die Vossische Zeitung 1870—1889).

Royer wie zu Vorl. II; Bd. 5f. — Histoire de la langue et de la littérature française, hrsg. Louis Petit du Julleville Bd. 7 (reicht bis 1850) und 8 (Schlußband, beide 1899). — Gustave Lanson, Histoire de la littérature française ([7]1902). — Hermann Suchier und Adolf Birch-Hirschfeld, Geschichte der französischen Literatur (1900). — Petit de Julleville, Le théâtre en France, Histoire de littérature dramatique depuis ses origines jusqu' à nos jours (1889). — Jules Claretie, La vie moderne au théâtre (1875); ders., Alexandre Dumas fils (1883). — Morillot, Emile Augier (1901). — L. d'Almeida, L'œuvre littéraire de Pailleron (1888). — Blanche Roosevelt, Victorien Sardou (engl. 1892). — Joseph Sarrazin, Das moderne Drama [gemeint ist das Sittenstück] der Franzosen in seinen Hauptvertretern ([2]1893; brauchbar durch Inhaltsangaben und Proben). — Heinrich Bulthaupt, Dumas, Sardou und die jetzige Franzosenherrschaft auf der deutschen Bühne (1887). — Claretie, Eugène Labiche (1883).

Paul Lindau, Dramaturgische Blätter. Beiträge zur Kenntnis des modernen Theaters in Deutschland und Frankreich (1875). — O. Blumenthal, Theatralische Eindrücke (1885). — Carl Fiedler, Das deutsche Theater, was es war, was es ist, was es werden muß (1875, u. a. gegen Lindau, [2]1877). — Egmont Hadlich, Paul Lindau als dramatischer Dichter (1876, pro). — Franz Mehring, Der Fall Lindau; Georg Hartwich, Paul Lindaus Glück und Ende (beide 1890 und contra). — Eugen Wolff, O. Blumenthal ([3]1887, polemisch).

Ludwig Eisenberg, Sonnenthal (1896). — Rudolf Lothar, dass. (1904). — Schlenther, dass., (1906, 50j. Statistik). — Ders., Bernhard Baumeister (1902). — Ferdinand Gregori, dass. (1902). — Friedrich Haase, Was ich erlebte (1898). — Otto Simon, Friedrich Haase (1898). — Possart-Album, hrsg. von Leo

v. Raven (1887). — Ludwig Barnay, Erinnerungen (1903). — Leo Hirschfeld und Albert Josef Weltner, Charlotte Wolter (1887). — Helene Bettelheim-Gabillon, Ludwig Gabillon (1899). — Ludwig Hevesi, Zerline Gabillon (1894).

Otto Lyon, M. Greif als Lyriker und Dramatiker (1889). K. Siegen, Martin Greif (1898). — F. H. Brandes, Heinrich Kruse als Dramatiker (1898). — E. Lange, H. Kruses pommerische Dramen (1902). — Adalbert von Hanstein, Albert Lindner (1888). — Adolf Schullerus, Michael Albert (1898, vgl. S. 276). — Victor Klemperer, Adolf Wilbrandt (1907). — Leo Berg, Ernst v. Wildenbruch und das Preußentum in der deutschen Literatur (1893). — H. Hoeck, Ernst v. Wildenbruchs dramatische Entwicklung (1897 f.). — Adalbert Schroeter, Josef Lauff (1899). — Wilhelm Müller-Waldenburg, dass. (1906). — Heinrich Stümcke, Hohenzollernfürsten im Drama (1903).

Hans Sittenberger, Das dramatische Schaffen in Österreich (1. Reihe 1898; Abschn. 1 die österreichischen Epigonen; 3 Anzengruber und seine Schule). — Anton Bettelheim, Ludwig Anzengruber ([2]1898). — Sigmund Friedmann, dass. (1902).

Hans Herrig, Die Meininger, ihre Gastspiele und ihre Bedeutung für das deutsche Theater ([2]1879). — Repertoire des herzoglich Meiningenschen Hoftheaters, offizielle Ausgabe (1879 ff.). — Robert Prölß, Das herzoglich Meiningensche Hoftheater, seine Entwicklung, seine Bestrebungen und die Bedeutung seiner Gastspiele (1887). — C. W. Allers, Die Meininger, (1890, Bilderwerk). — P. Richard, Chronik sämtlicher Gastspiele des sachsen-meiningenschen Hoftheaters 1874—1890 (1891). — Karl Grube, Die Meininger (1904). — Gotthilf Weisstein, Meininger Erinnerungen (1906).

Houston Stewart Chamberlain, Die ersten zwanzig Jahre der Bayreuther Bühnenfestspiele (1896). — Erich Kloß, Zwanzig Jahre Bayreuth (1896). — Felix Weingartner, Bayreuth 1876—1892 ([2]1900). — Frances Gerard, Wagner, Bayreuth and the Festival Plays (1901). — Wolfgang Golther, Bayreuth (1904). — Hans v. Wolzogen, dass. (1904).

Eduard Devrient, Das Passionsschauspiel im Dorfe Ober-Ammergau (1851). — Sebastian Brunner, Das Passionsspiel zu Oberammergau in den Jahren 1860 und 1870 (1871). — Franz

Trautmann, Oberammergau und sein Passionsspiel (1899). — H. Diemer, Oberammergau und seine Passionsspiele (1900). — C. Ettmayr, Das Oberammergauer Passionsspiel (1900). — G. Blondel, Le Drame de la Passion à Oberammergau (1900). — R. Weißenhofer, Das Passionsspiel in Vorderthiersee (1885). — Wilhelm Pailler, Das Passionsspiel zu Brixlegg (1868). — Hans Lambel, Aufführungen des Höritzer Passionsspiels (1894). — Adolf Hauffen, Über das Höritzer Passionsschauspiel (1894).

Herrig vgl. S. 59. — Friedr. Schoen, Ein städtisches Volkstheater und Festhaus in Worms (1887). — C. und F. Muth, Festschrift zur Einweihung des Festspielhauses in Worms (1889). — G. A. Erdmann, Die Lutherfestspiele (1888). — Fritz Lienhard, Deutsch-evangelische Volksschauspiele (1901); ders. vgl. zu Vorl. XI, Bartels zu I. — Wachler vgl. S. 270. — C. Freih. v. Gumppenberg, Das Bauerntheater in Südbayern und Tirol (1889). — Julius Schaumberger, Konrad Drehers Schlierseer Bauerntheater (1893). — Das Schlierseer Bauerntheater (1894). — Arnold von der Passer, Volksschauspiele in Tirol (1892).

Fünfte Vorlesung

Julius Duboc, Hundert Jahre Zeitgeist in Deutschland ([2]1899). — Houston Stewart Chamberlain, Die Grundlagen des XIX. Jahrhunderts (1899, [5]1904). — S. Lublinski, Literatur und Gesellschaft im XIX. Jahrhundert (1899—1900, viel „Literatur“ und sehr wenig „Gesellschaft“; hier kommt Bd. 4 „Blüte, Epigonentum und Wiedergeburt“ in Betracht). — Richard Steiner, Welt- und Lebensanschauungen im XIX. Jahrhundert (1900). — Theobald Ziegler, Die geistigen und sozialen Strömungen des XIX. Jahrhunderts ([2]1901). — Karl Lamprecht, Deutsche Geschichte. Ergänzungsbände (1902—1904; 1. über Kunst und Weltanschauung, 2. über Wirtschaft und Politik der Gegenwart). — Die Kultur der Gegenwart, hrsg. v. Paul Hinneberg (1906ff. Teil 1, Abt. 1 „Die allgemeinen Grundlagen“). — Käthe Schirmacher, Deutschland und Frankreich seid 35 Jahren (1906). — Henri Lichtenberger, L'Allemagne moderne. Son évolution (1907). — Das deutsche Volkstum, hrsg. v. Hans Meyer ([2]1903).

Karl Dändliker, Geschichte der Schweiz, Bd. 3 (1887).

Heinrich v. Zeißberg, Franz Josef I. (1888). — Franz Joseph I. und seine Zeit, hrsg. v. J. Schnitzer (1898). — Walter

Rogge, Österreich von Világos bis zur Gegenwart (1872); ders., Österreich seit Hohenwart-Beust (1879).

Handbuch der deutschen Geschichte, hrsg. v. Bruno Gebhardt [2]2 (1901). — Eduard Heyck, Deutsche Geschichte Bd. 3 (1906). — Georg Kaufmann, Politische Geschichte Deutschlands im XIX. Jahrhundert (1900). — Konstantin Bulle, Geschichte der neuesten Zeit Bd. 4 1871—1885 (1888). — (Victor v. Strantz), Das deutsche Reich 1871—1895 (1895, [2]1896). — Erich Marcks, Kaiser Wilhelm I. (1897, [5]1905). — Albert Pfister, Kaiser Wilhelm I. und seine Zeit (1906). — Ernest Lavisse, Trois empereurs d'Allemagne (1888). — Max Lenz, Geschichte Bismarcks (1902). — Ernst Emil Kurt Hassert, Deutschlands Kolonien. Erwerbung und Entwicklungs-Geschichte (1902).

Werner Sombart, Sozialismus und soziale Bewegung des XIX. Jahrhundert (1896); ders., Der moderne Kapitalismus (1902); ders., Die deutsche Volkswirtschaft des XIX. Jahrhunderts (1903); ders., Das Proletariat (1906). — Franz Mehring, Geschichte der deutschen Sozialdemokratie (1897). — Otto v. Zwiedineck-Südenhorst, Arbeiterschutz und Arbeiterversicherung (1905). — Eduard Reyer, Handbuch des Volksbildungswesens (1896). — Robert Scheu, Kulturpolitik (1906).

Otto Bähr, Eine deutsche Stadt vor sechzig Jahren ([2]1886; von außerordentlicher Wichtigkeit). — Desgl. Richard. M. Meyer, Vierhundert Schlagworte (1902) und Otto Ladendorf, Historisches Schlagwörterbuch (1906), vgl. R. F. Arnold, Zeitschrift für die österr. Gymn. 1901: 961 ff., 1902: 487 ff., 1904: 97 ff., Zeitschrift für deutsche Wortforschung 3 (1902): 347 ff., 5: 257 ff., 6: 359 ff., 8: 1 ff., 9: 156 ff. — Ders. Die deutschen Vornamen ([2]1901).

Das Buch der Erfindungen, Gewerbe und Industrien ([9]1896—1901. — Walter Lotz, Verkehrsentwicklung in Deutschland 1800—1900 ([2]1906). — Max Maria v. Weber, Aus der Welt der Arbeit, hrsg. v. Maria v. Wildenbruch (1907, insbes. zur Geschichte der Eisenbahn). — Otto Jentsch, Unter dem Zeichen des Verkehrs (1904). — B. E. Crole, (Pseud. f. Bruno Emil König), Illustrierte Geschichte der deutschen Post (1889). — K. E. Zetzsche, Geschichte der elektrischen Telegraphie (1877). — Carl Kampmann, Die graphischen Künste ([2]1905). — Bruno Meyer, Die Reproduktion im XIX. Jahrhundert mit Einschluß der Photographie (1901).

Ludwig Salomon, Geschichte des deutschen Zeitungswesens Bd. 2—3 (1902—1905). — (Leo Woerl), Die Publizistik der Gegenwart (1879—1881). — F. H. Quetsch, Die Entwicklung des Zeitungswesens (1901). — Handbuch der Journalistik, hrsg. v. Richard Wrede (1902). — Joseph Kürschner, Handbuch der Presse (1902). — Robert Brunhuber, Das moderne Zeitungswesen (1904). — Heinrich Bulthaupt u. v. a., Einfluß des Zeitungswesens auf Literatur und Kunst (1891). — Franz Mehring, Kapital und Presse (1891, contra). — Emil Löbl, Kultur und Presse (1903, pro). — Jakob Julius David, Die Zeitung (1907, vorsichtig vermittelnd). — Ludwig Munzinger, Die Entwicklung des Inseratenwesens in den deutschen Zeitungen (1902). — Rudolf Cronau, Das Buch der Reklame (1887, als Material brauchbar). — Festschrift zur Feier des 25 jährigen Bestehens der Annoncenexpedition Rudolf Mosse (1892, Quellenwerk erster Ordnung.) — Gustav Schmidt, Kauf, Gründung und Finanzierung von Zeitungen und Zeitschriften (1903).

Büchner vgl. S. 70. — Julius Duboc, Fünfzig Jahre Frauenfrage in Deutschland (1896). — Max Osborn, Die Frauen in der Literatur und in der Presse (1896). — Ella Mensch, Die Frau in der modernen Literatur (1898). — Lily v. Gizycki, Die neue Frau in der Dichtung (1898). — Handbuch der Frauenbewegung, hrsg. v. Helene Lange und Gertrud Bäumer (1901 f.). — Käthe Schirmacher, Die moderne Frauenbewegung (1904). — Robert Wilbrandt, Die Frauenarbeit ([2]1907).

Egidy und Suttner vgl. S. 72. — Friedrich Jodl, Wesen und Ziele der ethischen Bewegung in Deutschland (1898). — Eduard Löwenthal, Geschichte der Friedensbewegung (1903).

Karl Kiesewetter, Geschichte des Okkultismus (1891—1895). — Der Alkoholismus, seine Wirkungen und seine Bekämpfung (1906 f.). — August Forel, Die sexuelle Frage (1905, [6]1906). — Karl Jentsch, Sexualethik, Sexualjustiz, Sexualpolizei (1902). — Bahr und Nordau vgl. S. 73.

Die Kultur der Gegenwart (siehe oben; Teil 1 Abt. 4 „Die christlichen Religionen"). — August Hermann Braasch, Die religiösen Strömungen der Gegenwart (1905). — Georg Simmel, Die Religion (1906). — Die katholische Kirche unserer Zeit (hrsg. Leo-Gesellschaft, 1898 ff.). — Albert Ehrhard, Der Katholi-

zismus und das XX. Jahrhundert im Lichte der kirchlichen Entwicklung der Neuzeit (1902); ders., Katholisches Christentum und moderne Kultur (1907). — Karl Muth, Die literarischen Aufgaben der deutschen Katholiken (1899). — Richard v. Kralik, Kulturarbeiten (1904). — Gustav Frank, Geschichte der protestantischen Theologie Teil 4 (1905, Die Theologie des XIX. Jahrhunderts). — Hermann Freiherr v. Soden, Reformation und soziale Frage (1892). — Julius Kaftan, Christentum und Philosophie ([3]1896). — Adolf Harnack, Das Wesen des Christentums (1902). — Friedrich Naumann, Was heißt christlich-sozial? (1894—1896). — Martin Wenck, Die Geschichte der Nationalsozialen 1895—1903 (1905). — Gustav Frenssen, Dorfpredigten (1899).

Heinrich v. Treitschke, Ein Wort über unser Judentum (1880). — Theodor Mommsen, Auch ein Wort über unser Judentum (1880). — Georg Winter, Der Antisemitismus in Deutschland (1896).

Geschichte der Wissenschaften in Deutschland (1864 ff.). — Sigmund Günther, Geschichte der organischen Naturwissenschaften im XIX. Jahrhundert (1901). — Franz Carl Müller, Geschichte der organischen Naturwissenschaften im XIX. Jahrhundert (1902). — Wilhelm Windelband, Geschichte und Naturwissenschaft ([2]1899). — Ulrich v. Wilamowitz-Moellendorff, Reden und Vorträge (1900). — Ernst Elster, Prinzipien der Literaturwissenschaft (1897). — Hermann Paul, Begriff, Aufgabe, Geschichte der germanischen Philologie (in dem von Paul hrsg. Grundriß der germanischen Philologie [2]1 1896). — Friedrich Seiler, Geschichte des deutschen Unterrichtswesens (Teil 2 1905). — Paul Cauer, 17 Jahre im Kampfe um die Schulreform (1906). — Johannes Tews, Schulkämpfe der Gegenwart (1906). — Julius Ziehen, Aus der Werkstatt der Schule. (1907). — Friedrich v. d. Leyen, Deutsche Universität und deutsche Zukunft (1906).

J. E. Erdmann, Grundriß der Geschichte der Philosophie ([4]1896). — Friedrich Ueberweg, dass. (Teil 4[10] 1906, hrsg. v. Max Heinze). — Windelband, Geschichte der Philosophie ([2]1900). — Friedrich Jodl, Geschichte der Ethik (seit 1906 im Erscheinen; reicht bis an die Schwelle der Moderne). — Die Kultur der Gegenwart vgl. oben, Teil 1, Abt. 6: Systematische Philosophie (1907). — Oswald Külpe, Die Philosophie der Gegenwart in Deutschland (1902,

([2]1904). — Wilhelm Bölsche, Ernst Haeckel ([2]1905). — Arthur Drews, E. v. Hartmanns philosophisches System im Grundriß (1902). — Ferdinand Tönnies, Nietzsche-Kultus (1897). — Alois Riehl, Friedrich Nietzsche (1897). — Henri Lichtenberger, La philosophie de Nietzsche (1898, deutsch 1899). — Theobald Ziegler, Friedrich Nietzsche (1900).

Hugo Riemann, Geschichte der Musik seit Beethoven (1901). — Leopold Schmidt, Geschichte der Musik im XIX. Jahrhundert (1901). — Karl Grunsky, Musikgeschichte des XIX. Jahrhunderts (1902). — Max Graf, Deutsche Musik im XIX. Jahrhundert (1898). — Heinrich Rietsch, Die Tonkunst in der 2. Hälfte des XIX. Jahrhunderts (1900, [2]1907). — R. Batka, Die moderne Oper (1902).

Julius Meier-Graefe, Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst (1904, Bd. 2, 3). — Anton Springer, Handbuch der Kunstgeschichte [3]Bd. 5 (bearb. v. Max Osborn, 1906). — Julius Leisching, Die Hauptströmungen der Kunst des XIX. Jahrhunderts (1904). — Josef Strzygowski, Die bildende Kunst der Gegenwart (1907). — Richard Muther, Geschichte der Malerei im XIX. Jahrhundert (1893, fortgeführt in der englischen Bearbeitung: The history of modern painting 1907). — Cornelius Gurlitt, Die deutsche Kunst des XIX. Jahrhunderts (1899, [3]1907). — Th. Kutschmann, Geschichte der deutschen Illustration (1899). — Carl Neumann, Der Kampf um die neue Kunst (1896, [2]1897). — Friedrich Naumann, Die Kunst im Zeitalter der Maschine (1904). — Max Jordan, Das Werk Adolf Menzels (billige Ausgabe mit Biographie 1905). — Franz Hermann Meißner, Arnold Böcklin (1898, [10]1901). — Fritz Freih. v. Ostini, dass. (1904). — Paul Kühn, Max Klinger (1907). — Die neue Buchkunst hrsg. v. Rudolf Kautzsch (1902).

Sechste Vorlesung

Georg Brandes, Gesammelte Schriften (1902 ff.). — Maximilian Harden und Hermann Bahr vgl. S. 176, bzw. 172. — Alfred Kerr, Das neue Drama ([2]1907).

Histoire de la langue et de la littérature française, Lanson, Suchier, Petit wie zu Vorl. IV.

Albert Soubies, Almanach des spectacles continuant l'ancien Almanach des spectacles (seit 1874, praktisch; behandelt aber die

Provinz nur anhangsweise und übersichtlich). — Catalogue général des œuvres dramatiques et lyriques faisant partie du repertoire de la Société des auteurs et compositeurs dramatiques. Catalogue récapitulatif 1887—1898 (1900). — Hippolyte Lucas, Histoire philosophique et littéraire du Théâtre-français (1843, [2]1862 f.). — A. Joannidès, La Comédie-française de 1680 à 1900. Dictionnaire général des pièces et des auteurs (1901). — Arthur Möller-Bruck, Das Théâtre-français (1905). — Frédéric Loliée, La Comédie-française 1658—1907 (1907, Prachtwerk). — Henry Lyonnet, Dictionnaire des comédiens français (1902). — Francisque Sarcey, Comédiens et comédiennes (1878—1884; darin u. a. 1879 Sarah Bernhardt).

Emile Faguet, Notes sur le théâtre contemporains (1885 ff.). — Jules Lemaître, Les contemporains (1885 ff.; bisher 7 Bde.); ders., Impressions de théâtre (1888 ff.; bisher 10 Bde.). — Gustave Larroumet, Études d'histoire et de critique dramatiques (1892). — René Doumic, Portraits d'écrivains (1897); ders., Les jeunes (1896). — Augustin Filon, De Dumas à Rostand (1898). — Max Banner, Das französische Theater der Gegenwart (1898). — Arthur Eloesser, Literarische Porträts aus dem modernen Frankreich (1904).

Louis Desprez, L'évolution naturaliste (1884). — Emile Faguet, Flaubert (1899). — Alidor Delzant, Les Goncourts (1889). — Eugen Wolff, Zola und die Grenzen von Poesie und Wissenschaft (1891). — Benno Diederich, Emile Zola (1898). — Faguet, dass. (fz. 1903). — Conrad vgl. S. 169; ders., „Emile Zola“ (1906). — E. Alfred Vizetelly, dass., (engl. 1904; deutsch 1905).

Francisco Blanco García, La literatura española en el siglo XIX ([2]1, 2 1899—1903; 3 1894 behandelt die Literaturen Kataloniens, Galiciens und Südamerikas). — Rudolf Beer, Spanische Literaturgeschichte (1903). — Philipp August Becker, Geschichte der spanischen Literatur (1904). — A. Zacher, Don José Echegaray, der Verfasser des Galeoto (1892). — Asensio Calvo, El teatro hispano-lusitano en el siglo XIX (1875). — Henry Lyonnet, Le théâtre en Espagne (1897). — Alfred Gassier, Le théâtre espagnol (1898). — Karl von Reinhardstöttner, Portugiesische Literaturgeschichte (1904). — Theophilo Braga, Historia do teatro portuguez (1870—1871). — H. Marinho, O Teatro brasileiro (1904).

Alexander v. Reinholdt, Geschichte der russischen Literatur (1886). — G. Polonsky, dass. (1902). — Alexander Brückner, dass. (1905). — S. A. Vengerov (Wengerow), Grundzüge der Geschichte der neuesten russischen Literatur (1899, deutsch v. T. Pech). — A. L. Volynski (Wolynski), Die russische Literatur der Gegenwart (1902, deutsch v. J. Melnik. — J. N. Božerjanov und N. N. Karpov, Illjustrirovannaja istorija russkago teatra XIX. věka (1903). — Raphael Löwenfeld, Tolstojs Leben und Werke (1892, [3]1901). — Erich Berneker, Graf Leo Tolstoj (1901). — Eugen Zabel, Tolstoj (1901). — Julius Hart, Leo Tolstoj (1904). — Eugen Heinrich Schmitt, Leo Tolstoj und seine Bedeutung für unsere Kultur (1901). — Hans Ostwald, Maxim Gorki (1904). — Willi Splettstößer, dass. (1904).

Graf Stanislaw Tarnowski, Studya do historyi literatury polskiej (Bd. 2 1896, über Fredro); ders., Historya literatury polskiej (Bd. 4 [2]1904). — Alexander Brückner, Geschichte der polnischen Literatur (1901). — Wilhelm Feldman, Współczesna literatura polska 1880—1901 (1903); ders., Piśmiennictwo polskie ostatnich lat dwudziestu (1902). — Piotr Chmielowski, Nasza literatura dramatyczna (1898). — Ders., Dramat polski doby najnowszej (1902).

Die großangelegte Literatura česká devatenáctého století (1902 ff.) reicht vorläufig erst bis zu K. Havlíček (gest. 1856), Jaroslav Vlčeks Dějiny české literatury (1893 ff.) erst bis in die sog. patriotische Romantik. — Václav Flajšhans, Písemnictví české slovem i obrazem (1901). — Adolf Brabec, Grundriß der čechischen Literaturgeschichte (1906). — Národní divadlo (Prachtwerk 1881—1884). — František Adolf Šubert, Národní divadlo v Praze (1885); ders., Das böhmische Nationaltheater in der 1. internationalen Musik und Theaterausstellung zu Wien (1892). — Alfred Jensen, Jaroslav Vrchlický (schwed. 1905) — Aushilfsweise: Josef Karásek, Slavische Literaturgeschichte (Teil 2 1906).

Johann Heinrich Schwicker, Geschichte der ungarischen Literatur (1889). — C. Horváth, A. Kardos, A. Endrödi, Histoire de la littérature hongroise (1900, bearb. v. Ignácz Kont). — Kont, Geschichte der ungarischen Literatur (1906). — G. Alexici, Geschichte der rumänischen Literatur (1906). — Titu Maiorescu, Critice (2. Bd. [2]1892, u. a. über Caragiale). — Karl Dieterich, Geschichte der byzantinischen und neugriechischen Literatur (1902).

Siebente Vorlesung

Brandes, Harden, Bahr, Kerr wie zu Vorlesung VI. — Marie Herzfeld, Die skandinavische Literatur und ihre Tendenzen, nebst anderen Essays (1898).

P. Hansen, Illustreret dansk litteraturhistorie ([2]1902; Bd. 3 umfaßt das XIX. Jahrhundert). — Thomas Overskou, Den danske skueplads, i dens historie, fra de förste spor af danske skuespil, indtil vor tid (1854—1864, reicht bis 1849); fortgesetzt von Edgar Collin (1876). — A. Aumont und Edgar Collin, Det danske Nationaltheater 1748—1889 (Geschichte der Kopenhagener Hofbühne, 1896—1900).

Henrik Schück und Karl Warburg, Illustrerad svensk litteraturhistoria (1896 f.; reicht vorläufig nur bis 1830). Man kann sich vorläufig mit Warburgs gutem Schulbuch: Svensk litteraturhistoria i sammandrag (illustrierte, der 6. Auflage gleichlautende Ausgabe 1904) behelfen.

Paul Botten-Hansen, La Norvège littéraire (Bibliographie des XIX. Jahrhunderts, 1868). — Henrik Jæger, Illustreret norsk literaturhistorie (1896, vollendet von Otto Andersen; Bd. 2 umfaßt die Zeit 1814—1890); unter demselben Titel fortgesetzt durch Carl Nærup (1905, reicht bis 1904). — Just Bing, Norsk litteraturhistorie (1904).

Zur Ibsen-Literatur vgl. S. 150 f., ferner Eugen Wolff, Sardou, Ibsen und die Zukunft des deutschen Dramas (1891). — Charles Sarolea, Henrik Ibsen (1891; franz. Werk eines engl. Autors). — Bernard Shaw (der Dichter), The quintessence of Ibsenism (1891). — Lou Andreas-Salomé, H. Ibsens Frauengestalten (1892, [2]1906. — Auguste Ehrhard, Henrik Ibsen et le théâtre contemporain (1892). — Philip H. Wicksteed, Four lectures on Ibsen (1892). — Adalbert v. Hanstein, Ibsen als Idealist (1897). — Edgar Steiger, Das Werden des neuen Dramas (1898 Bd. 1). — Henrik Ibsen. Festskrift udgiven af „Samtiden" (1898). — Leo Berg, Henrik Ibsen. Studien (1901). — Philipp Stein, Henrik Ibsen. Zur Bühnengeschichte seiner Dichtungen (1901; erw. Abdruck aus „Bühne und Welt"). — Robert Petsch, Ibsens „Brand" (1902). — Erich Holm (= Mathilde Prager), Henrik Ibsens politisches Vermächtnis (1906). — Anathon Aall, Henrik Ibsen als Dichter und Denker (1906). — John Paulsen, Erinnerungen

an Henrik Ibsen (1907). — Haldane Macfall, Ibsen, the man, his art and his significance (1907).

Chr. Collin, Björnstjerne Björnson (erscheint norw. seit 1902, deutsch 1903, Bd. 1 reicht bis 1856); ders., Björnsons „Über unsere Kraft" und die griechische Tragödie (1902). — E. Ch. Achelis, Björnsons „Über unsere Kraft" und das Wesen des Christentums (1902).

Edvard Brandes, Dansk skuespilkunst (1880); ders., Holberg og hans scene. Opförelser og fremstillere (1898, gesammelte Kritiken). — A. Aumont, Dansk theateraarbog (1889—1896, Statistik).

Hermann Eßwein, August Strindberg (1907).

L. Schneider, Geschichte der niederländischen Literatur, hrsg. v. Ferdinand v. Hellwald (1887). — Jan ten Brink, Geschiedenis der Nederlandsche Letterkunde (1897; geht bis 1880). — J. te Winkel, Geschichte der niederländischen Literatur ([2]1902). — Hellwald, Geschichte des holländischen Theaters (1874). — J. A. Worp, Geschiedenis van het Drama en van het Tooneel in Nederland (Bd. 1 1904; für unser Thema wird der 2., abschließende Band in Betracht kommen). — E. F. Koßmann, Holland und Deutschland. Wandlungen und Vorurteile (1901).

Achte Vorlesung

Brandes, Harden, Bahr, Kerr wie zu Vorl. VI. — Histoire de la langue et de la littérature française, Lanson, Suchier, Pelissier, Faguet, Lemaître, Larroumet, Doumic, Filon, Banner, Eloesser wie zu Vor. VI. — Asselineau, Charles Baudelaire (1868). — Arthur Holitscher, dass., (1907, deutsch). — Georges Pelissier, Le mouvement contemporain (1901).

Frédéric Faber, Histoire du théâtre français en Belgique depuis son origine jusqu' à nos jours (1878 ff.).

Pol de Mont, Modernités (1899). — Monty Jacobs, Maeterlinck (1901). — Felix Poppenberg, dass. (1903). — A. van Bever, Maurice Maeterlinck (1904). — Wilhelm Mießner, Maeterlincks Werke (1904). — Anselma Heine, Maeterlinck (1904). — Johannes Schlaf, dass. (1906).

Richard Wülker, Geschichte der englischen Literatur (1896, [2]1906—1907). — Gustav Körting, Grundriß der Geschichte der

englischen Literatur ([4]1905). — Max Arnold Schröer, Grundzüge und Haupttypen der englischen Literaturgeschichte (1906). — George Saintsbury, A history of nineteenth century literature (1895). — Edmund Gosse, A short history of modern English literature (1900). — H. B. Baker, The London stage; its history and traditions from 1576—1888 (1889). — W. Davenport Adams, A dictionary of the drama (1904ff., brauchbares Lexikon englischer und nordamerikanischer Dramen, Dramatiker, Schauspieler, Theater; Bd. 1 reicht von A bis G).

Rudolf Kassner, Die Mystik, die Künstler und das Leben (1900; kommt hier für die Präraffaeliten im allgemeinen, Browning und Swinburne im besondern in Betracht). — Edmund Gosse, Robert Browning (1890). — F. M. Wilson, A primer on Browning (1891). — Berdoe, The Browning Cyclopaedia ([3]1897). — E. Dowden, Robert Browning, (1904). — Theodore Wratislaw, Algernon Charles Swinburne (1901). — W. Franke, Swinburne als Dramatiker (1900). — Emil Koeppel, Tennyson 1899). — Alfred Conyn Lyall, dass. (1902). — William Archer, Henry Irving actor and manager (1885). — Bram Stoker, Life of Irving (1906).

William Archer, English dramatish of to-day (1882); ders. Theatrical world (1893—1897, dramatisches Jahrbuch); ders., Study and stage, a yearbook of criticism (1899). — Henry Arthur Jones, The renascence of the English drama (1895, gesammelte Zeitungsaufsätze des beliebten Dramatikers). — Augustin Filon The English stage (1897; aus dem Franz.). — Leon Kellner, Ein Jahr in England (1900). — Mario Borsa, Il teatro inglese contemporaneo (1906). — H. Hamilton Fyfe, Arthur W. Pinero playwrigth (1902).

In memoriam Oscar Wilde, hrsg. v. Franz Blei (1904)., — Carl Hagemann, Oscar Wilde (1904). — Hedwig Lachmann, dass. (1905). — J. F. Hahn, dass. (1906). — Halfdan Langgaard, dass. (1906, viel tatsächliches). — H. Ernstmann, Salome an den deutschen Hofbühnen (1906). — Eduard Bernstein, Shaw (1907).

H. A. Beers, A short history of American literature (1896). — Allston Brown, A history of the New York stage 1732—1901 (1903). — Norman Hapgood, The stage in America 1897—1900

(1901). — Archer, America to-day (1900). — Ludwig Fulda, Amerikanische Eindrücke (1906).

Berthold Wiese und Erasmo Pércopo, Geschichte der italienischen Literatur (1899). — Karl Voßler, Italienische Literaturgeschichte (1900). — Vittorio Rossi, Storia della letteratura italiana (Bd. 3 L'età moderna [3]1906). — Guido Mazzoni, L'ottocento (im Erscheinen).

Catalogo delle produzioni teatrali tutelate dalla società degli autori italiani in Milano (alljährlich). — Giuseppe Costetti, Il teatro italiano nel 1800 con elenco di autori e loro opere (1901). — Marchese Cesare Trevisani, Delle condizioni della letteratura dramatica italiana nell' ultimo ventennio (1867). — Luigi Capuana, Il teatro italiano contemporaneo (1872). — Vittorio Ferrari, Paolo Ferrari (1899). — Policarpo Petrocchi, Teatri vernacoli e teatro popolare italiano (1881). — Delfino Orsi, Il teatro in dialetto piemontese (1889; reicht bis 1862). — Giacinta Gallina, Del Goldoni al Gallina (1904, über das venezianische Dialektstück).

Arturo Graf, La crisi letteraria (1888). — Ugo Ojetti, Alla scoperta dei litterati (1895). — Henry Lyonnet, Le théâtre en Italie (1900). — Lady Charlotte Blennerhassett, Gabriele d'Annunzio (1901). — Alberta v. Puttkamer, dass. (1904).

Luigi Rasi, I comici italiani (1897—1905, Schauspielerlexikon). — Jean Dornis, Le théâtre italien contemporain (1904; über die Schauspieler des XIX. Jahrh.). — Eugen Zabel, Die italienische Schauspielkunst in Deutschland ([2]1893). — Rasi, Die Duse (deutsch von M. Gagliardi 1904). — Antonio Cervi, Tre artisti (u. a. Zacconi und Novelli, 1900).

Neunte Vorlesung

Koch, Weitbrecht, Meyer, Bartels, Witkowski, Litzmann, Fontane wie zu Vorl. IV.

Eugen Wolff, Geschichte der deutschen Literatur in der Gegenwart (1896). — Adalbert von Hanstein, Das jüngste Deutschland (1900). — Samuel Lublinski, Die Bilanz der Moderne (1904).

Anton E. Schönbach, Über Lesen und Bildung ([3]1889, [7]1905; darin „Die neue deutsche Dichtung", „Der Realismus"). — Leo Berg, Zwischen zwei Jahrhunderten (1896). — Karl Gustav Voll-

moeller, Die Sturm- und Drangperiode und der moderne deutsche Realismus (1897). — Jeannot Emil Freih. v. Grotthuß, Probleme und Charakterköpfe (1898). — Franz Servaes, Präludien (1899). — Max Lorenz, Die Literatur am Jahrhundert-Ende (1900). — Oskar F. Walzel, Von 1870—1890 (1900). — Wilhelm Bölsche, Hinter der Weltstadt (1901). — Michael Georg Conrad, Von Emile Zola bis Gerhart Hauptmann (1902).

Konrad v. Lange, Das Wesen der Kunst. Grundzüge einer realistischen Kunstlehre (1901, [2]1906). — Aloys Robert Schlismann, Beiträge zur Geschichte und Kritik des Naturalismus (1903).

Die unmittelbar dem Kampf der Meinungen entwachsene Literatur verzeichnen S. 156ff. Ferner: Georg Oertel (der bekannte konservative Politiker), Die literarischen Strömungen der neuesten Zeit, insbesondere die sogenannten Jungdeutschen (1887, contra). — Leo Berg, Haben wir überhaupt noch eine Literatur? (1888, [3]1890). — Bleibtreu, Der Kampf ums Dasein der Litteratur (1888). — Eugen Wolff, Die jüngsten deutschen Literaturströmungen und das Prinzip der Moderne (1888), wieder abgedruckt in: Zwölf Jahre im literarischen Kampf (1901). — Hans Merian, Die sogenannten Jungdeutschen in unserer zeitgenössischen Literatur (1888). — Edgar Steiger, Der Kampf um die neue Dichtung (1889, [2]1891). — Konrad Alberti, Der moderne Realismus in der deutschen Literatur und die Grenzen seiner Berechtigung (1889). — H. Thom, Realismus!? (1889, vermittelnd). — Anton Schmidt, Die deutsche Literatur in der Klemme (1890, gegen Bleibtreu.) — Alberti, Im Suff (1890, gegen die Moderne überhaupt). — Eugen Wolff, Prolegomena einer literar-evolutionistischen Poetik (1890). — Conrad, Die Sozialdemokratie und die Moderne (1891). — Veit Valentin, Der Naturalismus und seine Stellung in der Kunstentwicklung (1891). — Walter Bormann, Kunst und Nachahmung (1892). — Friedrich Kirchner, Gründeutschland (1893, polemisch, mit vielen Proben aus heut bereits schwer erreichbaren Schriften und deswegen brauchbar). — Max Nordau, Entartung (1893, vgl. S. 154, 314; in ihrer Art ebenfalls wichtig).

Karl Biesendahl, Karl Bleibtreu (1891). — Hans Merian, Karl Bleibtreu als Dramatiker (1892). — Kurt Küchler, Adalbert von Hanstein (1904). — Karl Hans Strobl, Arno Holz und die jungdeutsche Bewegung (1902). — Arno Holz, Johannes Schlaf.

Ein notgedrungenes Kapitel (1902). — Johannes Schlaf, Noch einmal Arno Holz und ich (1902); ders. Mentale Suggestion (1905); ders., Diagnose und Faksimile (1906). — Samuel Lublinski, Holz und Schlaf (1905); ders., Der Polizeileutnant in der Literatur (1905, gegen Holz). — Kurt Rotermund, Johannes Schlaf (1906).

Joseph Ruederer, München (1907). — Hermann Bahr, Wien (1907). — Karl Kraus, Die demolierte Literatur ([5]1897, insbesondere gegen Bahr). — Arthur Möller-Bruck, Das junge Wien (1902).

Zehnte Vorlesung

Friedmann (Bd. 2), Bulthaupt (Bd. 4 [4]1905) wie zu Vorl. II, Zabel wie zu Vorl. IV.

Brandes, Harden, Bahr, Kerr, Steiger (Bd. 2) wie zu Vorl. VI.

Koch, Weitbrecht, Meyer, Bartels, Witkowski, Litzmann, Fontane, Wolff, Hanstein, Lublinski, Grotthuß, Berg, Servaes, Lorenz, Bölsche, Walzel, Conrad wie zu Vorl. IX.

(Gustav Schwarzkopf), Konsequenter Realismus. Bühne und Publikum (1892). — Fritz Mauthner, Zum Streit um die Bühne (1893; Berliner Kritiken von Jan. 1892 bis Jan. 1893). — Alfred Freih. v. Berger, Über Drama und Theater (1900). — Paul Goldmann, Die „neue Richtung“. Polemische Aufsätze über Berliner Theateraufführungen (1903); ders., Aus dem dramatischen Irrgarten (1905). — Rudolf Lothar, Das deutsche Drama der Gegenwart (1905; nur scheinbar Darstellung, in Wirklichkeit ein Konglomerat von Rezensionen und Feuilletons, verworen und verwirrend). — L. Benoist-Hanappier, Le drame naturaliste en Allemagne (1905). — Hermann Kienzl, Dramen der Gegenwart (1905). — Emil Mauerhof, Götzendämmeruug (1907; erbitterte Ablehnung der Moderne, daraus auch separat: Das naturalistische Drama).

Paul Schlenther, Wozu der Lärm? Genesis der freien Bühne (1889). — W. Thal, Berlins Theater und die „freien Bühnen“ (1890). — Über die Volksbühnen vgl. S. 188, ferner: H. v. Maltzan, Volk und Schauspiel (1888); ders., Die Errichtung deutscher Volksbühnen, eine nationale Aufgabe (1889). —

Rob. Prölß, Das deutsche Volkstheater (1889). — Hugo Kaatz, Die Frage der Volksbühnen (1890). — Max Burckhard, Ästhetik und Sozialwissenschaft (1895, darin u. a. über volkstümliche Klassikeraufführungen). — Raphael Löwenfeld, Die Dichterabende des Schillertheaters (1895); ders., Volksbildung und Volksunterhaltung (1897). — (Josef Ettlinger), Die neue freie Volksbühne. Geschichte ihrer Entstehung und Entwicklung (1905).

C. de Lollis, Hauptmann e l'opera sua letteraria (1894, polemisch). — Wilhelm Beyschlag, Ein Blick in das jungdeutsch-naturalistische Drama. H. Sudermann und G. Hauptmann. Vom Standpunkt der inneren Mission ([2]1895). — Robert Krebs, Das moderne realistisch-naturalistische Drama im Licht des Christentums (1897). — Caroline Woerner, Gerhart Hauptmann (1897, [2]1901). — Adolf Bartels, dass. (1897, [2]1907). — Paul Schlenther, dass. (1897, [2]1898). — Adalbert v. Hanstein, dass. (1898). — P. Besson, dass. (franz., 1900). — Hans Landsberg, Los von Hauptmann! (1900). — Max Kirschstein, Gerhart Hauptmann ([2]1902). — Landsberg, dass. (1907). — H. Ramien, Die Symbolik in Hauptmanns Märchendrama „Die versunkene Glocke" (1897). — Albert Rode, Hauptmann und Nietzsche (1897). — A. Stoeckius, Naturalism in the recent drama with special reference to G. Hauptmann (1904).

K. Selten, Die Revolution in der Literatur durch H. Sudermann. Eine Enquete ([2]1892). — Woldemar Kawerau, Hermann Sudermann (1897, [2]1899). — Harry Jung, dass., (1902, polemisch). — H. Schoen, dass. (franz. 1904). — Ida Axelrod, dass. (1907). — Theodor Kappstein, Johannes der Täufer und seine Zeit (1898, panegyrisch). — Hermann Sudermann, Die Sturmgesellen, ein Wort zur Abwehr (1903). — H. Jürgensen, Henrik Ibsens Einfluß auf Hermann Sudermann (1904). — Vgl. ferner S. 212, dann Karl Bleibtreu, Die Verrohung der Literatur, ein Beitrag zur Haupt- und Sudermännerei (1903).

Elfte Vorlesung

Brandes, Harden, Bahr, Kerr, Koch, Meyer, Bartels, Witkowski, Wolff, Hanstein, Lorenz, Berg, Steiger, Goldmann, Benoist-Hanappier, Kienzl wie zu Vorl. X.

Richard M. Werner, Vollendete und Ringende (1900). — Rudolf Presber, Vom Theater der Jahrhundertwende (1901). —

Heinrich Stümcke, Die vierte Wand (1904, gesammelte Kritiken aus „Bühne und Welt“ 1898—1904). — Max Burckhard, Theater (1905, gesammelte Kritiken aus der „Zeit“).

Hieher gehört ein großer Teil der zu Vorl. I. angeführten theatergeschichtlichen Werke. Ferner: Max Martersteig, Der Schauspieler. Ein künstlerisches Problem (1900). — Carl Hagemann, Regie (1902, [2]1904); ders., Schauspielkunst und Schauspielkünstler (1903). — Ferdinand Gregori, Schauspielersehnsucht (1903). — Adolf Winds, Die Technik der Schauspielkunst (1904). — Alfred Kerr, Schauspielkunst (1904). — Carl Heine, Herren und Diener der Schauspielkunst (1905).

Eugen Guglia, Friedrich Mitterwurzer (1896). — J. J. David, dass. (1905). — Max Burckhard, dass. (1906). — Rudolf Tyrolt, Aus dem Tagebuch eines Wiener Schauspielers 1898—1902 (1904). — Philipp Stein, Adalbert Matkowsky (1904). — Julius Bab, dass. (1906). — Ferdinand Gregori, Josef Kainz (1904). — Hermann Bahr, dass. (1906). — Julius Bab, Was ist uns Kainz? (1905).

Adolf Stern, Studien zur Literatur der Gegenwart. Neue Folge (u. a. über Halbe, 1904). — Cäsar Flaischlen, O. E. Hartleben (1895, panegyrisch). — Hans Landsberg, dass. (1905). — Herbert v. Berger, Karl Hauptmann (1907). — Paul Bornstein, Der Tod in der modernen Literatur und andere Essays (1899; u. a. über Hirschfeld). — H. Friedrich, Ludwig Jacobowski (1901). — Edgar Alfred Regener, Wilhelm v. Scholz (1904). — Raimund Pissin, Frank Wedekind (1905). — Johannes Schumann, Otto Ernst (1903).

Sittenberger wie zu Vorl. IV, Abschn. 2 (Bahr, Schnitzler, Dörmann, Burckhard, Langmann). — Theodor Kappstein, Peter Rosegger (1904). — Hans Landsberg, Arthur Schnitzler (1905). — Alexander Salkind, dass. (1907). — Bernhard Münz, Marie Eugenie delle Grazie (1902).

Adalbert v. Hanstein, Die soziale Frage in der Poesie (1897). — Kornel Jaskulski, Über den Einfluß der sozialen Bewegung auf das moderne deutsche Drama (1899). — Adolf Bartels, Geschlechtsleben und Dichtung (1906). — Oscar Kohlschmidt, Der evangelische Pfarrer in moderner Dichtung (1901). — Wilhelm, Wohlrabe, Der Lehrer in der Literatur ([3]1905). — Max Neuda,

Das Gerichtsverfahren im modernen Drama (1892). — Zur Heimatkunst vgl. die S. 269 f. zitierten Schriften, ferner: Das Berlinertum in Literatur, Musik und Kunst, von einem Unbefangenen (1895). — Lienhard, Literatur-Jugend von heute (1901); ders., Türinger Tagebuch (1903, [4]1905); ders., Das Harzer Bergtheater (1907). — Ernst Wachler, Heimat- und Volksschauspiel (1904). — Karl Storck, Jung-Elsaß in der Literatur (1901; u. a. über Lienhard). — Karl Theodor Gaedertz, Das niederdeutsche Schauspiel (1884, Bd. 2: Die plattdeutsche Komödie im XIX. Jahrhundert). — Adolf Bartels, Fritz Stavenhagen 1907). — Das elsässische Theater zu Straßburg i. E. (1901). — Henri Schoen, Le théâtre alsacien. Bibliographie complète. Biographie des auteurs (1903); ders. Le théâtre populaire en Alsace (1903). — Gustav Koehler, Das Elsaß und sein Theater (1907). — F. A. Stocker, Das Volkstheater in der Schweiz ([3]1893). — Karl Römer, Das Drama in der neuen siebenbürgisch-sächsischen Literatur (1898; über die Epigonen und Litschel). — Vgl. auch das zu Vorl. IV zuletzt Zitierte.

Zwölfte Vorlesung

Brandes, Harden, Bahr, Kerr, Koch, Meyer, Bartels, Witkowski, Goldmann, Mauerhof, Stümcke, Burckhard wie zu Vorl. XI, Walzel wie zu Vorl. IX.

Fritz Lienhard, Neue Ideale (1901); ders., Oberflächenkultur (1904). — Rudolf Huch, Eine Krisis. Betrachtungen über die gegenwärtige Lage der Literatur (1904). — Leo Berg, Aus der Zeit — gegen die Zeit (1905).

Vgl. die zu Vorl. V zitierte Literatur über Nietzsche, ferner: Leo Berg, Der Übermensch in der modernen Literatur (1893). — Hans Landsberg, Fr. Nietzsche und die deutsche Literatur (1902).

Alfred Biese, Lyrische Dichtung und neuere deutsche Lyriker (1896). — Hugo Greinz, Liliencron (1896). — Paul Remer, dass. (1904). — Kuno Zwymann, Das Georgesche Gedicht (1902). — Ludwig Klages, Stefan George (1902). — Arthur Möller-Bruck, Richard Dehmel (1900). — Julius Bab, dass. (1902). — Eugen Schick, Otto Julius Bierbaum (1903).

Avonianus (= Robert Hessen), Dramatische Handwerkslehre (1895, [2]1902, sehr doktrinär). — Karl Weitbrecht, Das deutsche

Drama (1900; dem Naturalismus feindliche ästhetische Konstruktionen). — Ernst Wachler, Das Landschaftstheater (1903). — Wilhelm v. Scholz, Gedanken zum Drama (1904). — Wildenbruch, Das deutsche Drama (1906). — Julius Bab, Wege zum Drama (1906). — William Wauer, Der Kunst eine Gasse (1906, [2]1907).

Otto von der Pfordten, Wesen und Werden des historischen Dramas (1901). — Karl Dunkmann, Das religiöse Motiv im modernen Drama (1903). — Karl Felner, Bibel und Bühne (1907). — Adolf Innerkofler, Richard von Kralik (1904). — Georg Finsler, Das Berner Festspiel und die attische Tragödie (1891). — Robert F. Arnold, Die Kultur der Renaissance (1904, [2]1905). — Maria Brie, Savonarola in der deutschen Literatur (1903). — Karl Beth, Borngräbers Giordano Bruno (1903). — Hermann Gaethgens zu Ysentorff, Napoleon I. im deutschen Drama (1903), vgl. R. F. Arnold, Literarisches Echo 15. April 1904.

Leopold Schmidt, Zur Geschichte der Märchenoper (1895). — Eugen v. Ziegler, Richard Strauß in seinen dramatischen Dichtungen (1907). — Vgl. auch das zu Vorl. V (Musik) Zitierte.

Emil Sulger-Gebing, Hugo von Hofmannsthal (1905), vgl. Robert F. Arnold, Studien zur vergl. Literaturgeschichte 1906: 398ff. — Rudolf Borchardt, Rede über Hofmannsthal (gehalten 1902, ersch. 1905). — Karl Federn, Essays zur vergleichenden Literaturgeschichte (1904; u. a. über Hofmannsthals Elektra).

Register

I. Personen

II. Dramen

Druck von Georg Reimer in Berlin.

Aus dem Verlag von

Karl J. Trübner in Strassburg

mdccccvi



Durch die meisten Buchhandlungen des In- und Auslandes zu beziehen.

Zeitschrift
für
Deutsche Wortforschung
herausgegeben
von
Friedrich Kluge.

Jeder Band besteht aus 4 Heften von je 5 Bogen.

Erster Band. 8°. VI, 374 S. mit dem Bildnis von Fedor Bech in Lichtdruck. 1901. Geheftet M. 10—, in Halbfranz gebunden M. 12.50.

Zweiter Band. 8°. IV, 348 S. mit dem Bildnis von Weinhold in Kupferätzung. 1902. Geheftet M. 10.—, in Halbfranz gebunden M. 12.50.

Dritter Band mit Beiheft: Die Bergmannssprache in der Sarepta des Johann Mathesius von E. Göpfert. 8°. IV, 382 S. und 107 S. 1902. Geheftet M. 12.50, in Halbfranz gebunden M. 15.—, Beiheft einzeln M. 3.—.

Vierter Band. 8°. IV, 352 S. 1903. Geheftet M. 10.—, in Halbfranz gebunden M. 12.50.

Fünfter Band mit Wortregister zu Band I—V. 8°. IV, 345 S. 1903/04. Geheftet M. 10.—, in Halbfranz gebunden M. 12.50.

Sechster Band mit Beiheft: Beiträge zu einem Goethe-Wörterbuch von W. Kühlewein und Th. Bohner. 8°. IV, 382 S. u. 192 S. 1904/05. Geheftet M. 14.50, in Halbfranz gebunden M. 17.—, Beiheft einzeln M. 5.—

Siebenter Band unter der Presse.

Wölfflins „Archiv für lateinische Lexikographie" ist das Vorbild, dem unsere Zeitschrift nacheifern wird. Welche Aufgaben die neuere Wortforschung zu lösen hat, ist auf dem germanischen Sprachgebiet durch großartige Unternehmungen, wie das Grimmsche Wörterbuch, das New English Dictionary, das niederländische und das schwedische Wörterbuch veranschaulicht und durch Hermann Pauls bekannten Aufsatz „über die Aufgaben der wissenschaftlichen Lexikographie" begründet worden. Auch die Berichte, welche der Oeffentlichkeit über die Vorbereitungen des Thesaurus linguae Latinae unterbreitet werden, zeigen der deutschen Sprachforschung, daß wir jetzt, wo das Grimmsche Wörterbuch seinem Abschluß naht, für unser geliebtes Deutsch Ziele und Aufgaben der Wortforschung erweitern und vertiefen müssen, wenn wir dem Thesaurus linguae Latinae nachstreben wollen.

Unser neues Unternehmen will den altbewährten Zeitschriften keinen Abbruch thun, auch nicht die Zahl der allgemein germanistischen Fachblätter vermehren. Es will eine Sammelstätte sein, in der die Nachträge und Berichtigungen zu unsern großen Wörterbüchern eine Unterkunft finden bis zu einer endgültigen Aufarbeitung. Es will durch Klärung über Wesen und Inhalt der Wortforschung die großen Aufgaben der Zukunft vorbereiten und einleiten. Es will der Gegenwart dienen, indem es durch ernsthafte Einzelarbeit das Verständnis der Muttersprache belebt und vertieft.

Wir beabsichtigen, die Geschichte der deutschen Wörterbücher in unsern Bereich zu ziehen, wichtige Sprachquellen neu zu drucken und Sammlungen zum deutschen Wortschatz unterzubringen. Aber wir wollen zugleich durch wortgeographische und wortgeschichtliche Aufsätze und durch kleinere Mitteilungen anregen, durch Zeitschriftenschau alle deutsch-sprachliche Arbeit buchen und über neue Erscheinungen berichten.

Zugleich stellen wir unsere Zeitschrift in den Dienst der Fachgenossen, indem wir immer Raum für „Umfragen" zur Verfügung stellen: wir wollen den Mitarbeitern am Grimmschen Wörterbuch, dem großen Wenkerschen Unternehmen u. A. die Möglichkeit eröffnen, vorhandene Lücken in Sammlungen zu ergänzen oder Ungenauigkeiten richtig zu stellen. Wir hoffen, auch gelegentlich einzelne Spracherscheinungen durch Karten bildlich veranschaulichen zu können.

Deutsche Studentensprache

von

Friedrich Kluge.

Professor an der Universität Freiburg i. Br.

Inhalt: I. **Über die Studentensprache.** Studenten und Philister. — Trunkenlitanei. — Antike Elemente. — Burschikose Zoologie. — Biblisch-theologische Nachklänge. — Im Bann des Rotwelsch. — Französische Einflüsse. — Grammatische Eigenart. — Ursprung und Verbreitung.

II. **Wörterbuch der Studentensprache.**

8°. XII, 136 S. 1895. Geheftet M. 2.50, in Leinwand gebunden M. 3.50.

„Beim Lesen dieses Buches fühlt man sich oft von einem Hauche frischen, fröhlichen Studentenlebens berührt, und selbst das anscheinend so trockene Wörterbuch reizt durch seinen manchmal recht humoristischen Inhalt zu einem herzlichen Lachen. Es war in der That eine dankbare freilich auch recht schwierige Aufgabe, das für die ältere Zeit so spärliche und vielfach sehr versteckte Material zu sammeln und daraus in grossen Zügen eine Geschichte der deutschen Studentensprache zu entwerfen, die um so grösseren Dank verdient, als sie nicht nur der erste umfassende und auf wirklichem Quellenstudium beruhende Versuch der Art ist, sondern auch mit grossem Geschick sich auf jenem Grenzgebiet zwischen populärer und streng wissenschaftlicher Darstellung bewegt, das einzuhalten nicht jedem Gelehrten gegeben ist. Gerade auf diesem Gebiet hat sich Kluge durch sein musterhaftes etymologisches Wörterbuch grosse Verdienste erworben; denselben Weg betritt er jetzt mit gleichem Erfolg auch in der vorliegenden Schrift, die ihre Entstehung zumeist den Arbeiten zu jenem anderen Werke verdankt.

Liter. Centralblatt 1895, Nr. 28.

„Prof. Kluge hat mit vielem Fleisse, wie die zahlreich eingestreuten Belegstellen beweisen, sowie gestützt auf eine ausgedehnte Lektüre und auf eigene Beobachtung die Sprache der Studenten in alter und neuer Zeit nach ihrem Ursprung und ihrer Verbreitung dargestellt und seiner Abhandlung ein reichhaltiges Wörterbuch der Studentensprache beigegeben. Ist das Buch als Beitrag zur deutschen Sprachgeschichte und Lexikographie von grossem Werte, so ist es auch für den Akademiker, der die eigenartige Sprache seines Standes nach ihrer Entstehung und Geschichte kennen und verstehen lernen will, ein interessantes Buch und besonders zu Dedikationszwecken geeignet, wofür wir es bestens empfohlen haben wollen.“ *Akad. Monatshefte 1895 v. 26. Mai.*

Schlagwörterbuch

Ein Versuch

von

Otto Ladendorf.

8°. XXIV, 365 Seiten. 1906. Geheftet *M* 6.—, gebunden *M* 7.—.

„Die Ergebnisse der Schlagwortforschung, dieses jüngsten Zweiges der deutschen Wortforschung, der nicht älter ist als unser Jahrhundert, hat Otto Ladendorf in dem Versuch seines Historischen Schlagwörterbuches zusammengefaßt. Der Verfasser hat sein fleißiges Werk selbst bescheiden als Versuch bezeichnet, und in der Tat, es wäre gewagt, nach so kurzer Zeit des Sammelns mehr bieten zu wollen. Ist doch das Reich der Schlagworte ein weites, unbegrenztes, wie das der verwandten Modewörter und geflügelten Worte, welch letzteres Büchmann und seine Nachfolger nach mehr als 40 jähriger Arbeit noch nicht völlig erforscht haben und nie völlig erforschen werden. Derartige Arbeiten können nie abschließend vollendet werden, so wenig die lebende Sprache einen Abschluß kennt — es sind immer nur einzelne Abschnitte, die nach bienenfleißigem Sammeln und Schaffen zu einer annähernden Vollendung gelangen. — . . . . . Welch eine Fülle von Witz und Geist, von Liebe und Haß, von Kämpfen, Streben und Hoffen kommt in diesen Schlagworten zum Ausdruck! Welch buntes, belustigendes, anregendes Bilderbuch, das man nicht aus der Hand legt, ehe man es ganz durchblättert, durchlesen hat! — Das meiste, was Ladendorf bietet, entstammt dem 19. Jahrhundert, auch die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts ist stark von ihm berücksichtigt worden, aber daß auch die Deutschen vor 1750 in den Zeiten Gottscheds, der Sprachreiniger, des Dreißigjährigen Krieges, der Reformation, der Humanisten Schlagworte kannten, lehrt sein dankenswertes Buch nicht. Da dehnen sich noch weite, fast ganz unerforschte Gebiete, die zu den künftigen Auflagen des „Ladendorf" viel beisteuern werden! — Zur Mitarbeit an diesem Werke, das als würdiges Gegenstück zu Büchmanns Geflügelten Worten bezeichnet werden kann, ist jeder berufen — jeden noch so kleinen Beitrag wird die Verlagsbuchhandlung dankend für den Verfasser entgegennehmen!"

Beilage zur Allgemeinen Zeitung vom 4. Februar 1906 (Nr. 28).

Rotwelsch

Quellen und Wortschatz der Gaunersprache und der verwandten Geheimsprachen.

Von

Friedrich Kluge

Professor an der Universität Freiburg i. B.

Erster Band. Gr. 8⁰. XVI, 495 S. 1901. M. 14.—

Seit Avé-Lallements grossem Werk über das deutsche Gaunertum hat die Erforschung des Rotwelsch beinahe völlig geruht. Und doch verlangt die Gaunersprache endlich einmal nach einer sprachwissenschaftlichen und philologischen Durcharbeitung, die sie bei Avé-Lallement nicht völlig finden konnte. Der Verfasser des neuen Werkes verfügt zudem über ein weit umfangreicheres Material, so dass sein Werk in zwei Bänden erscheint. Der 1. Band ist ein rotwelsches Quellenbuch, der 2. Band ein rotwelsches Wörterbuch. Eine Einleitung zum 2. Bande behandelt Bau und Geschichte der deutschen Geheimsprachen. Der 1. Band erneuert wichtige kulturgeschichtliche und kriminalistische Quellen und bringt bedeutsame Aufschlüsse über die deutsche Volkssprache; vor allem sei hingewiesen auf die Entdeckung lebender Krämersprachen, wodurch die deutsche Volkskunde neue Anregungen erhält. Der in Vorbereitung befindliche 2. Band wird in dem rotwelschen Wörterbuch sich der Hülfe von Prof. Euting in Strassburg und Prof. Pischel in Berlin erfreuen, die den juden-deutschen und den zigeunerischen Bestandteilen der Gaunersprache ihre Aufmerksamkeit widmen werden.

—

WÖRTERBUCH
DER
ELSÄSSISCHEN MUNDARTEN

BEARBEITET VON

E. MARTIN und H. LIENHART

IM AUFTRAGE DER LANDESVERWALTUNG VON ELSASS-LOTHRINGEN.

Erster Band. Lex.-8°. XVI, 800 S. 1899. Geheftet M. 20.—, in Halbfranz gebunden M. 22.50.

Zweiter Band. Mit einem alphabetischen Wörterverzeichnis und einer Mundartenkarte von Hans Lienhart. Lex.-8°. IV, 1160 S. 1907. Geheftet M. 32.—, in Halbfranz gebunden M. 35.—.

«Das grossangelegte Werk macht einen ausgezeichneten Eindruck und ist hinter der Aufgabe, die es sich stellte, und den Erwartungen, die man ihm entgegenbrachte, nicht zurückgeblieben. . . . Eine so ergiebige grammatische Fundgrube wie das schweizerische Idiotikon konnte es unter keinen Umständen werden. Bei dieser Sachlage thaten die Bearbeiter wohl daran, «die Eigentümlichkeit des elsässischen Volkes in Sitte und Glauben, wie sie sich in Redensarten, Sprichwörtern, Volks- und Kinderreimen kundgibt, so weit als möglich zur Darstellung» zu bringen. In diesem litterarischen und kulturgeschichtlichen, völkerpsychologischen Inhalte liegt das Schwergewicht des Werkes. . . . Wir zweifeln nicht, dass das elsässische Wörterbuch seinen Platz in der ersten Reihe unserer Mundartenwerke einnehmen wird. . . .» *Deutsche Litteraturzeitung 1897 Nr. 50.*

«. . . Reich und frisch, voll Kraft und Anmut zugleich ziehen so die elsässischen Mundarten an uns vorüber, wohlgeordnet von den beiden Bearbeitern, die unsern Dank nicht zuletzt darum verdienen, weil sie in hingebender Arbeit und mit unermüdlicher Tatkraft das große Werk rasch und rüstig zu Ende geführt haben, mancher Befürchtung, mancher widrigen Erfahrung auf andern Gebieten der deutschen Lexikographie zum Trotze. Ihnen danken wir, daß sie eben noch zu rechter Zeit den Sprachschatz einer wichtigen deutschen Mundartengruppe unter Dach gebracht haben, so daß wir uns des Reichtums erfreuen können, wie der Ernte in der Scheuer, daß die Verwertung und Deutung der eingebrachten Schätze nun ungehemmt beginnen kann.»

Zeitschrift für deutsche Wortforschung VIII. Bd. 1907.

Geschichte
der
spanischen Literatur
von
Philipp August Becker,
o. Professor an der Universität Budapest.

Kl. 8°. VII, 151 S. 1904. Geh. *M* 2.—, in Leinwand geb. *M* 2.50.

Inhalt: I. Mittelalter. — II. Fünfzehntes Jahrhundert. — III. Sechzehntes Jahrhundert: Poesie. — IV. Sechzehntes Jahrhundert: Prosa. — V. Cervantes. — VI. Lope de Vega. — VII. Schauspiel nach Lope. — VIII. Übrige Literatur des XVII. Jahrhunderts. — IX. Achtzehntes Jahrhundert. — X. Neunzehntes Jahrhundert. — Namenverzeichnis.

„Demjenigen, der sich rasch und ohne Mühe, aber doch gründlich über die wichtigsten Erscheinungen der spanischen Literaturgeschichte orientieren will, sei das vorliegende Büchlein bestens empfohlen. Es gibt, wie dies bei dem bescheidenen Umfang nicht anders möglich ist, nur Tatsachen und verzichtet auf gelehrte Konjekturen, Exkurse und Anmerkungen. Populäre Ausdrucksweise, lebhafte Darstellung und gelungene Gruppierung des Stoffes sind seine Vorzüge. Den Fachmann wird allerdings die allzu ausführliche Behandlung der neueren Literatur gegenüber der älteren befremden, doch wollte der Verfasser hierin wohl dem Interesse weiterer Kreise Rechnung tragen, welche in der Poesie die Gegenwart über die Vergangenheit stellen. Vermissen wird man dagegen ein historisches Kapitel über die äußere und kulturelle Entwicklung Spaniens, dessen Schrifttum mit der Geschichte in engerem Zusammenhang steht als die irgend eines anderen Landes. Auf Literaturangaben hat der Verfasser vollkommen verzichtet. Als ein Schritt, eine gelehrte Materie breiten Schichten des Volkes zugänglich zu machen, ist Beckers Arbeit jedenfalls mit Sympathien zu begrüßen.“ W. v. W.

Beilage zur Allgemeinen Zeitung 1904, Nr. 181

„. . . Alles in allem ist es ein sehr brauchbares Handbuch, das als kürzeste Fassung eines ungeheuren Stoffes hohe Anerkennung verdient.“

Literarisches Zentralblatt 1906, Nr. 8.

Die Indogermanen.

Ihre Verbreitung, ihre Urheimat und ihre Kultur.

Von

Herman Hirt,

Professor an der Universität Leipzig.

Erster Band: Gr. 8°. X, 407 Seiten. Mit 47 Abbildungen im Text. 1905. Geheftet ℳ 9.—, gebunden ℳ 10.50.
Zweiter Band: Gr. 8°. V, S. 409—771. Mit 4 Karten und 9 Abbildungen im Text. 1906. Geheftet ℳ 9.—, gebunden ℳ 10.50.

„Die letzten Jahre haben uns eine ansehnliche Zahl von Werken gebracht, welche sich mit den Indogermanen und ihrer Heimat beschäftigen. Fast allen ist gemeinsam, daß sie sich bei der Erörterung dieser Frage nicht mehr bloß auf den sprachlichen Standpunkt stellen und von diesem aus die Lösung versuchen, sondern daß sie auch die Anthropologie und die prähistorische Archäologie zu Rate ziehen, um zu Ergebnissen zu gelangen....

In der gleichen Richtung bewegt sich auch das vorliegende zusammenfassende Werk des Leipziger Professors Hirt, und sein Gesamtergebnis stimmt überein mit dem, was wir bis jetzt als bewiesen betrachten, wenn ihm auch in vielen Einzelheiten das Verdienst gebührt, diese reinlicher herausgearbeitet und fester begründet zu haben. So weit das Werk vollendet ist [I. Band], sehen wir seinen Schwerpunkt in dem sprachlichen Teile, in welchem mit großer Klarheit und Beherrschung des Stoffes die verschiedenen indogermanischen Sprachen, ihre gegenseitige Verwandtschaft und Verbreitung behandelt werden. . . .

In der zweiten Abteilung des [I.] Bandes, welcher sich mit der Kultur der Indogermanen befaßt, erkennen wir wieder, wie der Verfasser auf der Höhe der Forschung steht, soweit die Verhältnisse mit Hilfe der Sprache sich erschließen lassen; hier schöpft er aus den Urquellen. . . .“

„Die Paginierung läuft in dem zweiten Teile fort von S. 409 bis 771, und von diesen 360 Seiten entfallen allein auf die Anmerkungen 220. In letzteren, die oft weit über das besondere Forschungsgebiet des Verfassers hinausgreifen, liegt ein großer Wissensschatz aufgestapelt, der zur Begründung des Haupttextes dient. . . .“

Die Gesellschaft und geistige Kultur der Indogermanen sind es, die in klarer Weise in diesem zweiten Bande behandelt werden, wobei auch Streiflichter auf die übrigen Völker Europas fallen. Es ist da ein gutes Gesamtbild geliefert worden. . . .“

(GLOBUS. Jahrg. 1906 Nr. 7 und Jahrg. 1907 Nr. 9.)

Erinnerungen, Reden und Studien

von

Ludwig Friedländer.

Zwei Bände.

8°. IX, 656 S. 1905. Geheftet *M* 9.—, in Leinwand gebunden *M* 10.50.

Inhaltsverzeichnis:

Mit dieser Veröffentlichung von Nebenarbeiten hat der Verfasser der „Darstellungen aus der Sittengeschichte Roms" der deutschen Bildung einen großen Dienst erwiesen und zugleich seinen Kollegen von der Philologie ein Muster geistiger Vielseitigkeit geboten, dem innerhalb dieses Kreises wenig an die Seite gesetzt werden kann. *Grenzboten, April 1906.*

Unter den hier vereinigten Aufsätzen Friedländers ist keiner, der es nicht verdiente, dem weiten Kreis der Gebildoten zugänglich gemacht zu werden; wer einige Stunden genußreicher Sammlung und Einkehr verleben will, mag zu diesem Buche greifen.

Vossische Zeitung, 3. Mai 1906.

L. Friedländer, der berühmte Verfasser der „Sittengeschichte Roms", hat seine „Erinnerungen, Reden und Studien" in zwei handlichen Bändchen gesammelt, die schon äußerlich den schweren, unfaßbaren Sammelbänden anderer Gelehrten gegenüber eine gewisse Modernität andeuten. — Hier nun haben wir wirklich einen „Philologen" im hohen Sinne des Wortes: einen Freund aller Kunstwerke menschlicher Sprache und Vernunft. . . .

Die Nation, 1906 Nr. 25 (Richard M. Meyer).

Der empfindsame Roman in Frankreich

von

Max Freiherrn von Waldberg.

Erster Teil:

Die Anfänge bis zum Beginn des XVIII. Jahrhunderts.

Kl. 8°. XIII, 489 S. 1906. Geheftet ℳ 6.—, gebunden ℳ 7.—.

Die Bedeutung des Buches v. Waldbergs beruht nicht bloß auf der Erschließung neuer Quellen für den Roman des 18. Jahrhunderts; sie liegt ebenso sehr in der ganz eigenartigen Beleuchtung, in welcher es uns die Menschen des Zeitalters Ludwigs XIV. erscheinen läßt. So steif und regungslos, wie man sie sich gewöhnlich vorstellt, sind die Zeitgenossen der Allongeperücke nicht gewesen. Und wenn auch die „bienséance" ihnen nicht erlaubte, in der ffentlichkeit die Regungen ihrer Seele zu unverhüllt zu zeigen, wenn sie allein waren, da ließen sie sich gehen, da warfen sie die Maske weg und hielten die Tränen nicht zurück, die ihnen das Herz so schwer machten. Einen Beitrag zur Genealogie der menschlichen Seele kann man deshalb v. Waldbergs Buch recht wohl nennen. Als solches verdient es die Beachtung nicht bloß der Fachgenossen; als solches wird es sich gewiß auch viele Freunde im weiteren Kreis der Gebildeten erobern.

Beilage zur „Allgemeinen Zeitung" 1906 Nr. 87.
Heinrich Schneegans.

Dans l'important ouvrage consacré par M. von Waldberg à une variété du roman français du XVIIe siècle, il n'y a, pour émerger vraiment encore, que la Princesse de Clèves: et pourtant le soin patient que l'auteur a mis à suivre une veine à peu près négligée de notre ancienne production romanesque ne paraîtra peine perdue à aucun de ceux qu'intéressent les vicissitudes de la vie et de l'art modernes.

Revue d'histoire littéraire de la France, 13e année, No. 2.
Fernand Baldensperger.

Urgeschichte Europas

GRUNDZÜGE EINER PRÄHISTORISCHEN ARCHÄOLOGIE

VON

SOPHUS MÜLLER

DIREKTOR AM NATIONALMUSEUM IN KOPENHAGEN.

DEUTSCHE AUSGABE
UNTER MITWIRKUNG DES VERFASSERS
BESORGT VON OTTO LUITPOLD JIRICZEK
PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT MÜNSTER I. W.

8°. VIII, 204 S. 1905. MIT 3 TAFELN IN FARBENDRUCK UND 160 ABBILDUNGEN IM TEXT.
PREIS GEHEFTET M. 6.—, GEBUNDEN M. 7.—.

„Ein ausgezeichnetes Buch, das sich jedem aus engeren Studienkreisen ins Weite schauenden Altertumsforscher als unentbehrlicher Führer erweisen wird, bei aller Kürze klar und übersichtlich geordnet, aus gründlichstem Wissen geschöpft, besonnen in der Besprechung der oft so schwierigen Probleme und trotz seines reichen bildlichen Schmuckes noch billig. Zu jedem Abschnitt wird die wichtigste Literatur verzeichnet. Die Darstellung beginnt mit den Kulturanfängen während der Eiszeit und führt durch alle Hauptperioden und Gruppen der Prähistorie bis an die Grenze der geschichtlichen Zeit, schließt also in Griechenland mit dem 8. Jahrh. v. Chr. Besonders nützlich findet Ref. die Übersichtstafel der prähistorischen Kulturgruppen in Europa bis zur Römerzeit."

Literarisches Zentralblatt 1905, Nr. 36.

„. . . . Der Direktor des Nationalmuseums in Kopenhagen ist den Freunden der Altertumskunde längst kein Unbekannter mehr. Insbesondere ist seine zweibändige „Nordische Altertumskunde" durch die deutsche Übertragung von Jiriczek (1897 f.) auch der deutschen Gelehrtenwelt ein wohlbekanntes Buch geworden. In seinem neuesten Buch, das derselbe Übersetzer deutsch bearbeitet hat, zieht Müller den Rahmen weiter, indem er die ganze europäische Welt einbezieht; aber er gibt die Darstellung nur in wenigen Grundzügen und hat so den gesamten Gegenstand auf dreizehn Druckbogen behandeln können; 160 Abbildungen im Text und drei Tafeln in Farbendruck geben willkommene Veranschaulichung." *Schwäbischer Merkur 1905, Nr. 313.*

WALDBÄUME UND KULTURPFLANZEN IM GERMANISCHEN ALTERTUM

VON

JOHANNES HOOPS

O. PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT HEIDELBERG.

8°. XVI, 689 S. 1905. Mit 8 Abbildungen im Text und einer Tafel.

Geheftet M. 16.—, in Leinwand gebunden M. 17.50.

Die . . . . . Verlagsbuchhandlung, der die germanische Forschung schon so viel bleibende Bereicherung verdankt, hat uns hier mit einem Werke beschenkt, welches allseitig lebhafte Beachtung finden wird. Das schön ausgestattete stattliche Werk eines so ausgezeichneten Kenners, wie es Herr J. Hoops ist, kommt einem in der letzten Zeit vielfach empfundenen Bedürfnis entgegen: zum ersten Male wieder wird uns seit V. Hehns unvergänglichem Werke hier eine zusammenfassende Darstellung der neueren Ergebnisse der sprachwissenschaftlichen, altertumskundlichen und naturwissenschaftlichen Forschung auf einem besonders anziehenden und allgemein interessierenden Gebiete dargeboten. Die Darstellung ist überall eine ansprechende und obwohl auf der Höhe der wissenschaftlichen Diskussion stehend, doch im edlen Sinne des Wortes gemeinverständlich. So verdient es das Buch, sich viele Freunde in den Kreisen der Fachgelehrten und aber auch aller Liebhaber des Faches zu gewinnen. Es bringt vieles und daher auch vielen etwas. Der Verfasser hat seine grossartig angelegte Spezialstudie von vornherein auf eine möglichst breite Basis gestellt und den Forschungen nach allen Seiten hin weite Perspektiven gegeben; er hat nicht bloß gelegentliche Blicke in die Nachbardisziplinen geworfen, sondern sich eindringend und gründlich darin umgetan . . . .“

Prof. Dr. J. Ranke-München im *Correspondenzblatt der Deutschen anthropologischen Gesellschaft 1905, Nr. 10.*

Deutsche Volkskunde.

Von

Elard Hugo Meyer,

Professor der germanischen Altertumskunde an der Universität Freiburg i. Br.

Mit 17 Abbildungen und einer Karte.

8°. VIII, 362 S. 1898. Preis broschirt M. 6.—, in Leinwand gebunden M. 6.50.

Inhalt: I. Dorf und Flur; II. Das Haus; III. Körperbeschaffenheit und Tracht; IV. Sitte und Brauch; V. Die Volkssprache und die Mundarten; VI. Die Volksdichtung; VII. Sage und Märchen.

«... Was Volkskunde ist, darüber fehlte bisher jede umfassendere Aufklärung. Der Inhalt und Umfang des Begriffes ist keineswegs blos Laien fremd. Auch diejenigen, die den aufblühenden Studien der Volkskunde näher stehen, wissen nicht immer, was den Inhalt derselben ausmacht ...

So erscheint nun zu guter Stunde ein wirklicher Führer auf dem neuen Boden, ein Leitfaden für jeden, der den Zauber der Volkskunde erfahren hat oder erfahren will, für den Lernbegierigen sowohl wie für jeden Freund des Volkes. Bisher fehlte jede Orientierung, wie sie uns jetzt Prof. Elard Hugo Meyer in einem stattlichen Bändchen bietet. Der Verfasser, von mythologischen Forschungen her seit lange mit Volksüberlieferungen und Volkssitten vertraut — der angesehenste unter unseren Mythologen — hat seit Jahren das Werk vorbereitet, das er uns jetzt als reiche Frucht langjähriger Sammelarbeit vorlegt ... Es ist ein unermesslich grosses Gebiet, durch das uns das Buch führt. Es ist frische grüne Weide, die seltsamerweise dem grossen Schwarm der Germanisten unbemerkt geblieben ist. Ein fast ganz intaktes Arbeitsgebiet ...

Das Buch ist nicht bloss eine wissenschaftliche, es ist auch eine nationale That».

Beilage zur Allgemeinen Zeitung 1897 Nr. 286.

»Wer sich durch diese Zeilen Lust machen liesse, Meyers Buch selbst in die Hand zu nehmen, würde es nicht bereuen. Es ist natürlich wissenschaftlich zuverlässig gearbeitet, ausserdem aber ungewöhnlich fliessend geschrieben und, was uns am meisten wiegt, von einer ganz prächtigen Auffassung der Dinge belebt. Wie oft muss man sonst bei Arbeiten aus diesem Gebiete den schönen Stoff bedauern, der in die unrechten Hände gekommen ist. Hier ist er in den richtigen. Als ein deutliches Beispiel für die bewusst geschmackvolle, im besten Sinne feine Behandlung des Stoffes ist uns die Verwendung und die Art der Wiedergabe der Mundart erschienen ... Das Buch enthält auch eine Menge Fragen und benutzt sie, den Leser zum Mitleben zu zwingen, der Verfasser nennt es selbst im Vorwort einen in die erzählende Form gegossenen Fragebogen. ...»

Die Grenzboten 1898 Nr. 13.

MYTHOLOGIE
der
GERMANEN

Gemeinfaßlich dargestellt

von

Elard Hugo Meyer,

Professor an der Universität Freiburg i. Br.

Mit einer Deckenzeichnung von Professor Wilhelm Trübner.

8°, XII, 526 Seiten, 1903. Preis geheftet M. 8.50, in Leinwand gebunden M. 10.—.

Inhalt: Vorwort. — 1. Kapitel: Die Quellen der germanischen Mythologie. — 2. Kapitel: Der Seelenglaube. — 3. Kapitel: Der Alpglaube. — 4. Kapitel: Die Elfen. — 5. Kapitel: Die Riesen. — 6. Kapitel: Die höheren Dämonen. — 7. Kapitel: Das Götterleben und der Götterdienst. — 8. Kapitel: Die einzelnen Götter. — 9. Kapitel: Die einzelnen Göttinnen. — 10. Kapitel: Das Christentum in der nordischen Mythologie. — Anmerkungen. — Register.

„. . . Jetzt nun legt M. ein neues großes mythologisches Werk vor, das anders wie sein erstes «durch die Schilderung zu wirken versucht und den Gebildeten zu freiem Genuß wissenschaftlicher Erkenntnis einlädt». Damit ist seine Anlage und sein Zweck treffend genug gekennzeichnet, und die Ausführung entspricht ganz vorzüglich den Absichten des Verf's. In klarer, übersichtlicher, allgemein verständlicher, stets psychologisch begründeter Form behandelt er meisterhaft, ohne auf weniger wichtige Sonderfragen oder auf Streitigkeiten in der Gelehrtenwelt einzugehen, seinen Stoff in 10 Kapiteln. . . .

. . . Von den nicht ausschließlich für die Wissenschaft bestimmten Darstellungen der germanischen Mythologie halten wir dieses Werk M's für die beste, und wir wünschen mit dem Verf., daß es ihm gelingen möge, etwas genauere Kenntnis von dem religiösen Leben unserer heidnischen Vorzeit in recht weite Kreise der Gebildeten unseres Volkes zu tragen. Selbstverständlich muß sich auch jeder Fachmann mit diesem neuen Buche vertraut machen und abfinden, und die studierende Jugend dürfte ebenso mit mehr Genuß und Vorteil zu ihm als zu M's älterem Buche greifen, zumal durch einen reichen Anhang von Anmerkungen mit Literatur- und Quellenangaben für alle gesorgt ist, die einzelnen Fragen näher nachzugehen wünschen. Ein sorgfältiges, reichhaltiges Register ermöglicht auch die Benutzung des gediegen ausgestatteten Werkes zu Nachschlagezwecken.

Literarisches Centralblatt. 1903. Nr. 42.

Griechische Geschichte

von

Julius Beloch.

I. Band: **Bis auf die sophistische Bewegung und den peloponnesischen Krieg.** gr. 8°. XII, 637 S. 1893. Broschirt M. 7.50, in Halbfranz gebunden 9.50.

II. Band: **Bis auf Aristoteles und die Eroberung Asiens.** Mit Gesamtregister und einer Karte. gr. 8°. XIII, 720 S. 1897. Broschirt M. 9.—, in Halbfranz gebunden M. 11.—.

III. Band: Die griechische Weltherrschaft. 1. Abteilung. Gr. 8°. XIV, 759 S. 1903. Brosch. M. 9.—, in Halbfranz gebunden M. 11.50.

— — — 2. Abteilung. Mit sechs Karten. Gr. 8°. XVI, 576 S. 1904. Broschiert M. 10.50, in Halbfranz gebunden M. 13.—.

„... Das Ganze ist fliessend geschrieben, von durchsichtiger Klarheit, gleich abgerundet in Form und Fassung. So tritt das Buch mit dem Anspruch auf, dem deutschen Publikum zu bieten, was es bis jetzt noch nicht besitzt: eine von wirklich historischem Geist getragene und zugleich lesbare Geschichte Griechenlands. Ref. steht nicht an, zu erklären, dass es diesen Anspruch in weitem Umfang erfüllt. Durch einen freien und weiten Blick, durch umfassende historische Kenntnisse, durch gründliche Durcharbeitung des Materials war der Verf. für seine Aufgabe vorbereitet. Von der Selbständigkeit und der vor keiner Consequenz zurückschreckenden Energie seines historischen Urteils hat er schon früher vielfach Proben abgelegt ... “

Eduard Meyer im Literarischen Centralblatt 1894, Nr. 4.

Der eigentliche Vorzug des Werkes liegt auf dem Gebiete der Darstellung der wirtschaftlichen und socialen Grundlagen des Lebens, in denen B. die materiellen Grundlagen erkennt, auf denen sich die grossartigen Umwälzungen, auch der geistigen und politischen Entwickelung vollzogen. Da B. gerade in dieser Beziehung das Material beherrscht, wie nicht leicht ein anderer Forscher, so durfte man hierin von seiner Darstellung Ausführliches und Vorzügliches erwarten .... Glanzpunkte sind der VII. Abschnitt: Die Umwälzung im Wirtschaftsleben (vom 7. zum 6. Jahrh.) und der XII.: Der wirtschaftliche Aufschwung nach den Perserkriegen .... Ueber die Bevölkerungsverhältnisse, über die Getreideeinfuhr, über das Aufhören der Natural- und den Beginn der Geldwirtschaft, die Erträgnisse der Industrie und des Handels, über Zinsen, Arbeitslöhne etc. erhalten wir die eingehendsten Aufschlüsse und wundern uns, wie diese wichtigen Dinge bei der Darstellung der griechischen Geschichte bisher unberücksichtigt bleiben konnten.

... Die Form der Darstellung ist eine ausserordentlich gewandte und fliessende.

Bl. f. d. Gymnasialschulwesen, XXX. Jahrg. S. 671 u. ff.

Unter der Presse:

Grundriss der germanischen Philologie

unter Mitwirkung von

K. von Amira, W. Arndt, O. Behaghel, H. Bloch, D. Behrens, A. Brandl, O. Bremer, W. Bruckner, E. Einenkel, V. Gudmundsson, H. Jellinghaus, K. Th. von Inama-Sternegg, Kr. Kalund, Fr. Kauffmann, F. Kluge, R. Koegel, R. v. Liliencron, K. Luick, J. A. Lundell, J. Meier, E. Mogk, A. Noreen, J. Schipper, H. Schück, A. Schultz, Th. Siebs, E. Sievers, W. Streitberg, B. Symons, F. Vogt, Ph. Wegener, J. te Winkel, J. Wright

herausgegeben

von

HERMANN PAUL

ord. Professor der deutschen Philologie an der Universität München.

Zweite verbesserte und vermehrte Auflage.

Inhalt:

NB. Jedem Bande wird ein Namen-, Sach- und Wortverzeichnis beigegeben.

Bis jetzt erschienen:

I. Band (vollständig). Lex. 8⁰. XVI, 1621 S. mit einer Tafel und drei Karten 1901. Geheftet **M. 25.—**, in Halbfranz gebunden **M. 28.—**.

II. Band, I. Abteilung, 1.—3. Lieferung (je 16 Bogen) à **M. 4.—**, **4. Lieferung** (11 Bogen) **M. 2.50**. **II. Abteilung: Metrik.** Lex. 8⁰. III, 259 S. 1905. Geheftet **M. 4.—**, in Halbfranz gebunden **M. 6.—**.

III. Band (vollständig). Lex. 8⁰. XVII, 995 S. Mit 6 Karten. 1900. Geheftet **M. 16.—**; in Halbfranz gebunden **M. 18.50**.

Sonderabdrücke aus der zweiten Auflage von
„Pauls Grundriß der germanischen Philologie":

Amira, K. v., Grundriß des germanischen Rechts. Der 2. Aufl. 2. Abdr. VI, 184 S. 1901. M. 4.—, geb. M. 5.—.
Behaghel, Otto, Geschichte der deutschen Sprache. Mit 1 Karte. 2. Aufl. 3. Abdr. IV, 140 S. 1905. M. 4.—, geb. M. 5.—.
Bremer, Otto, Ethnographie der germanischen Stämme. 2. Abdr. Mit 6 Kart. XII, 225 S. 1904. M. 6.—, geb. M. 7.—.
Jellinghaus, Hermann, Geschichte der mittelniederdeutschen Literatur. IV, 56 S. 1902. M. 1.50.
Kluge, Friedrich, Vorgeschichte der altgermanischen Dialekte. Mit einem Anhang „Geschichte der gotischen Sprache". XI, 205 S. 1898. M. 4.50, geb. M. 5.50.
— — Geschichte der englischen Sprache. Mit Beiträgen von D. Behrens und E. Einenkel. Der 2. Aufl. 2. Abdruck. Mit 1 Karte. IV, 240 S. 1904. M. 5.50, geb. M. 6.50.
Koegel, Rudolf, und Wilhelm Bruckner, Geschichte der althoch- und altniederdeutschen Literatur. IV, 132 S. 1901. M. 3.—, in Lwd. geb. M. 4.—.
Luick, K., Geschichte der heimischen englischen Versarten. III, 40 S. 1905. M. 1.—.
Mogk, Eugen, Germanische Mythologie. VI, 177 S. 1898. M. 4.50, in Lwd. geb. M. 5.50.
— — Geschichte der norwegisch-isländischen Literatur. Mit Register. VIII, 386 S. 1903. M. 9.—, geb. M. 10.—.
Noreen, Adolf, Geschichte der nordischen Sprachen. 2. Aufl. 2. Abdr. IV, 139 S. 1905. M. 4.—, geb. M. 5.—.
Paul, Hermann, Geschichte der germanischen Philologie. IV und (I. Band) S. 9—158 und 23 S. Register. 1897. M. 4.—.
— — Methodenlehre der germanischen Philologie. IV und (I. Band) S. 159—247. 1897. M. 2.—.
— — Deutsche Metrik. III, 102 S. 1905. M. 2.50.
Schück, H., Geschichte der schwedisch-dänischen Literatur. 17 S. 1904. M. —.60.
Sievers, E., Altgermanische Metrik. Zweite verbess. Auflage, durchgesehen von F. Kauffmann u. H. Gering. 48 S. 1905. M. 1.—.
Symons, B., Germanische Heldensage. Mit Register. 2. Aufl. 2. Abdr. VII, 138 S. 1905. M. 3.50, geb. M. 4.50.
Vogt, Friedrich, Geschichte der mittelhochdeutschen Literatur. IV, 202 S. 1902. M. 4.50, in Lwd. geb. M. 5.50.
Winkel, Jan te, Geschichte der niederländischen Sprache. Mit einer Karte. IV, 151 S. 1898. M. 5.—.
— — Geschichte der niederländischen Literatur. IV, 102 S. 1902. M. 2.50, in Lwd. geb. M. 3.50.

Frankreich und die Franzosen.

Von

Karl Hillebrand.

Vierte verbesserte und vermehrte Auflage.

Inhalt: Vorreden. — Einleitendes — **Die Gesellschaft und Litteratur.** Kap. 1. Familie und Sitte. — 2. Unterrichtswesen. — 3. Provinz und Paris. — 4. Geistiges Leben. — **Politisches Leben.** Kap. 1. Das Ideal und seine Verwirklichung. — 2. Napoleon III. und die Republikaner. — 3. Die Diktatur Thiers und das Septennat — Schlußbetrachtung. — **Anhang.** 1. Renan als Politiker. — 2. Gambetta. — 3. Pariser Arbeiterzustände. — 4. Karl Hillebrand. Nachruf von H. Homberger.

kl. 8°. XXII, 462 S. 1898. Preis brosch. M. 4.—, geb. M 5.—.

„. . . . Frankreich hat seit Jahrhunderten mehr als irgend ein Land das Privileg genossen, die Augen der Welt auf sich zu ziehen. Heute mehr als je zuvor. Was ein so feiner reicher Geist, ein solcher Kenner von Völkern, Zeiten und Menschen und ganz besonders dieses Landes über dasselbe gedacht hat, wie sich die Erlebnisse der Gegenwart im Spiegel dieser, anderthalb Jahrzehnte zurückliegenden, Betrachtungen und Urteile ausnehmen, was sich davon bewährt, was sich anders gezeigt hat, das zu erfahren, ist heute von durchschlagendem Interesse. Hillebrand ist recht eigentlich ein Völkerpsychologe, nicht als Methodiker, sondern als Praktiker. Das Fach hat seine Klippen, mehr als viele andere. Hillebrand ist ihnen nicht immer entgangen. Aber, ob er nun überall richtig gesehen habe oder nicht, kompetent war er in hohem Grade, und sein Urteil fällt ins Gewicht. An vielen Stellen wird der Leser nicht umhin können, sich zu sagen, wie richtig das Urteil war und wie vieles eingetroffen ist.“ *Die Nation. Nr. 43, 23. Juli 1898.*

Bildet den ersten Band von

Zeiten, Völker und Menschen

von

Karl Hillebrand.

7 Bände kl. 8°. Preis pro Band brosch. M. 4.—, geb. M. 5.—.

Bd. II Wälsches und Deutsches. 2. verbesserte und vermehrte Auflage. 8°. XIV, 458 S. 1892.
Bd. III. Aus und über England. 2. verbesserte und vermehrte Auflage. 8°. VIII, 408 S. 1892.
Bd. IV. Profile. 2. Ausgabe. 8°. VIII, 376 S. 1886.
Bd. V. Aus dem Jahrhundert der Revolution. 3. Auflage. 8°. X, 366 S. 1902.
Bd. VI. Zeitgenossen und Zeitgenössisches. 2. Ausgabe. 8°. VIII, 400 S. 1886.
Bd. VII. Culturgeschichtliches. 8°. XII, 335 S. Mit dem Bildnis des Verfassers in Holzschnitt 1885.

Geoffrey Chaucers Werke.

Übersetzt
von
Adolf von Düring.

I. Band:
Das Haus der Fama. Die Legende von guten Weibern. Das Parlament der Vögel. 8°. VIII, 338 S. 1883.
Geheftet ℳ 3.—, gebunden ℳ 4.—.

II. Band:
Die Canterbury-Erzählungen I. Teil (ungekürzt.) 8°. XII, 409 S. 1885
Geheftet ℳ 3.—, gebunden ℳ 4.—

III. Band:
Die Canterbury-Erzählungen II. Teil (ungekürzt.) 8°. 483 S. 1886.
Geheftet ℳ 5.—, gebunden ℳ 6.—.

Preis der drei Bände zusammen: Geheftet ℳ 5.—, in Lwd. geb. ℳ 8.—.

„Schon seit geraumer Zeit hat man in Deutschland begonnen, dem „Vater der englischen Dichtung", Geoffrey Chaucer, diejenige Aufmerksamkeit zuzuwenden, die er vermöge seiner maßgebenden literargeschichtlichen Stelle an der Schwelle der Renaissance und des eigentümlichen Reizes seiner Werke mit Fug und Recht beanspruchen darf ... Ohne Rücksicht auf die Chronologie stellt v. Düring „Das Haus der Fama" (The House of Fame) an die Spitze seiner Sammlung. In der That scheint uns keine Dichtung geeigneter in das Studium Chaucers einzuführen, als gerade diese phantastische Schilderung seiner wunderbaren Luftreise in den Weltraum, wo er sich nach Ovids Vorgang den seltsamen Palast der Fama denkt. ... Es folgt im zweiten Bande die erste Hälfte von Chaucers unvollendetem Meisterwerke, den Canterbury-Erzählungen. v. Düring wagt es zuerst, uns die Geschichten ganz ungekürzt in deutscher Sprache vorzulegen.

Auch Chaucer gebührt ein Platz, in der von ihm selbst geschilderten Ruhmeshalle unter den Dichter-Heroen aller Zeiten ... Zweifellos wird das neue Werk, ... an seinem Teile dazu beitragen, Chaucers Ruhm zu verbreiten, es gleicht einem frischen vollduftigen Kranze, der nach nunmehr fünf Jahrhunderten am Fuße seines Standbildes im Palaste der Fama niedergelegt wird."

Allgemeine Zeitung 1886, Nr. 3.

Geschichte der Englischen Litteratur

von

Bernhard ten Brink.

Erster Band: Bis zu Wiclifs Auftreten.

2. verbesserte und vermehrte Auflage herausgegeben von **Alois Brandl.**

8°. XX, 520 S. 1899. Broschiert M. 4.50, in Leinwand geb. M. 5.50, in Halbfranz geb. M. 6.50.

Inhalt: I. Buch. Vor der Eroberung. II. Buch. Die Übergangszeit. III. Buch. Von Lewes bis Crecy. IV. Buch. Vorspiel der Reformation und der Renaissance. Anhang.

Zweiter Band: Bis zur Reformation.

Herausgegeben von **Alois Brandl.**

8°. XV, 647 S. 1893. Broschiert M. 8.—, in Leinwand geb. M. 9.—, in Halbfranz geb. M. 10.—.

Inhalt: IV. Buch. Vorspiel der Reformation und der Renaissance (Fortsetzung). V. Buch. Lancaster und York. VI. Buch. Die Renaissance bis zu Surrey's Tod.

Daraus einzeln: die 2. Hälfte. 8°. XV u. S. 353–647. 1893. M. 5.—.

„Die Fortsetzung zeigt alle die glänzenden Eigenschaften des ersten Bandes nach meiner Ansicht noch in erhöhtem Masse; gründliche Gelehrsamkeit, weiten Blick, eindringenden Scharfsinn, feines ästhetisches Gefühl und geschmackvolle Darstellung."

Julius Zupitza, Deutsche Litteraturzeitung 1889, Nr. 19.

„Bernhard ten Brink's Litteraturgeschichte ist ohne Zweifel das grossartigste Werk, das je einem englischen Philologen gelungen ist. Mehr noch: es ist eine so meisterhafte Leistung, dass es jedem Litteraturhistoriker zum Muster dienen kann. Und dies Urtheil hat seine volle Kraft trotz der unvollendeten Gestalt des Werkes. Wäre es dem Verfasser vergönnt gewesen, es in derselben Weise zu Ende zu bringen, so würde es leicht die hervorragendste unter allen Gesammtlitteraturgeschichten geworden sein . . ." *Museum, 1893, Nr. 7.*

Die Bearbeitung der zwei weiteren Bände hat Herr Professor Dr. Alois Brandl übernommen.

Aus Dichtung und Sprache der Romanen.

Vorträge und Skizzen

von

Heinrich Morf.

8°. XI, 540 S. 1903. Geheftet M. 6.—, in Leinwand gebunden M. 7.—.

Inhalt: Vom Rolandslied zum Orlando furioso. — Kaiser Karls Pilgerfahrt. — Die sieben Infanten von Lara. — Aus der Geschichte des französischen Dramas. — Spielmannsgeschichten. — Die Bibliothek Petrarca's. — Molière. — Bouhours. — Drei Vorposten der französischen Aufklärung (St. Evremond, Bayle, Fontenelle). — Die Cäsartragödien Voltaire's und Shakespeare's. — Voltaire und Bossuet als Universalhistoriker. — Zwei sonderbare Heilige. — Denis Diderot. — Wie Voltaire Rousseaus Feind geworden ist. — Der Verfasser von «Paul et Virginie». — Madame de Staël. — Ein Sprachenstreit in der rätischen Schweiz. — Frederi Mistral, der Dichter der Mirèio. — Zum Gedächtnis: I. Ludwig Tobler (1827—95). II. Jakob Baechtold (1848—97). III. Gaston Paris (1839—1903).

„Zerstreute Aufsätze und Gelegenheitsarbeiten zu einem Sammelband vereinigen und neu veröffentlichen, das ist bei der Mehrzahl der literarischen Produzenten ein nutzloser Akt der Eitelkeit und ein buchhändlerischer Unfug; bei einem Gelehrten und Künstler wie Heinrich Morf ist es ein gutes Recht und selbst eine Pflicht. M. hat seine Auswahl mit strenger Enthaltsamkeit getroffen: unter den 21 „Vorträgen und Skizzen“, deren Entstehung sich auf einen Zeitraum von etwa 20 Jahren verteilt, findet sich kein einziges unbedeutendes Stück, kein Blättchen, das man missen möchte. Immer und überall werden die Erscheinungen, mit denen sich der einzelne Essay beschäftigt, in ihren großen genetischen Zusammenhang hineingestellt, immer erhebt sich der flügelstarke Geist des Verf's zu den klaren Höhen historischer Fernsicht, und dort sucht er sich jedesmal diejenige Perspektive, die den Dimensionen seines Gegenstandes und der Sehkraft seines Publikums am besten entspricht. Klarheit und Maß, eine geradezu hellenische σωφροσύνη, das ist die hohe und vornehmste Tugend, die über diesen Vorträgen waltet und sie im besten Sinne des Wortes populär macht. Diese Tugend aber hat man nicht ohne eine tiefe ästhetische Veranlagung. Darum ist M. ein Meister der Form. Nichts Blendendes, nichts Berauschendes noch Gefallsüchtiges liegt in seinem Stil; er ist schmiegsam und behende in der Schilderung fremden Wesens, knapp und bestimmt in der Darlegung des Tatsächlichen, voll Kraft und Wärme beim Ausdruck des eigenen Gefühls, sorgfältig und durchsichtig aber in jeder Zeile. Es ist eine Freude, den Band in einem Zuge weg zu lesen. Und welche Fülle romanischen Geisteslebens eröffnet sich! . . . .

Jeder gebildete Deutsche, dem eine verständnisvolle und sympathische Fühlung mit dem Geiste unserer lateinischen Brüder am Herzen liegt, wird gewiß an dem Buch seine Freude haben.“

Literarisches Zentralblatt 1904 Nr. 4.

Altitalienische Chrestomathie

mit einer grammatischen Übersicht und einem Glossar

von

Dr. Paolo SAVJ-LOPEZ und Dr. Matteo BARTOLI.

8°. VIII, 214 S. mit einer Tabelle. 1903.
Preis geh. M. 4.50, in Leinw. geb. M. 5.—

Einem doppelten Zweck soll dieses Werk dienen: zunächst soll es ein Bild geben von der ältesten italienischen Literatur vor dem Zeitalter Dantes, dann aber zuverlässiges Material liefern zu wissenschaftlichen Übungen in Seminarien über die Entwickelung der italienischen Sprache und über die ersten mundartlichen Denkmäler in den verschiedenen Provinzen Italiens. Die Verfasser haben sich bemüht, nur Texte in sicherer Redaktion herauszugeben, in einem Gesamtumfang, der für die Lektüre während eines bis zwei Semestern ausreicht, beginnend mit den ältesten Urkunden, dann Proben von Dichtung und Prosa zur Veranschaulichung der zeitlichen und örtlichen Entwickelung der Sprache. Die Texte sind chronologisch geordnet und reichen bis zum Entstehen des dolce stil nuovo, also bis zum Zeitalter Dantes — Dante selbst ausgeschlossen.

Beim Abdruck der Texte haben die Verfasser die verschiedenen wissenschaftlichen Methoden angewandt, um den Leser mit einer jeden vertraut zu machen. Zum Teil sind die Texte in kritischer Bearbeitung mit Varianten und Apparat herausgegeben; zum Teil in diplomatischer, oder nichtdiplomatischer Abschrift (mit Worttrennung, Auflösung der Abkürzungen etc.). Alle Stücke sind von einer kurzen Bibliographie begleitet.

Der sinnreiche Junker Don Quijote von der Mancha

von Miguel de Cervantes Saavedra.

Uebersetzt, eingeleitet und mit Erläuterungen versehen von

Ludwig Braunfels.

Neue revidierte Jubiläumsausgabe

Erster Band (Des ersten Teiles erste Hälfte). 8°. XLI, 318 S. 1905.
Zweiter Band (Des ersten Teiles zweite Hälfte). 8°. VI, 406 S. 1905.
Dritter Band (Des zweiten Teiles erste Hälfte). 8°. IX, 397 S. 1905.
Vierter Band (Des zweiten Teiles zweite Hälfte). 8°. IX, 367 S. 1905.

Preis jedes Bandes geheftet M. 2.50,
in Leinwand gebunden M. 3.50.

Eine würdige, gediegene Bibliotheksausgabe von Cervantes, Don Quijote, fehlte bisher im deutschen Buchhandel. Das 300jährige Jubiläum dieses klassischen Meisterwerkes der Weltliteratur war eine passende Gelegenheit, dieses Bedürfnis zu befriedigen.

Urteile der Presse:

„. . . So war es denn ein vortrefflicher Gedanke, gerade dieser ausgezeichneten Übersetzer-Arbeit ein fröhliches Auferstehen in verjüngter und verbesserter Gestalt zu schaffen. . . . .

Mit dieser Neuausgabe ist keines Geringeren Namen verbunden als der Prof. Heinrich Morfs in Frankfurt a. M. . . . . Man darf sich aufrichtig freuen, daß eine so feine, taktvolle Hand über dieser Revision gewaltet hat, zugleich die Hand eines anerkannten Fachmanns, dem man sich überall sicher und vertrauensvoll überlassen kann.

Prof. Morf schätzt die Arbeit, die Braunfels geleistet hat, hoch ein. Er schreibt: „Diese Übertragung des Don Quijote ist eine sehr sorgfältige und kundige und auch eine sehr kunstvolle Arbeit . . . . Braunfels steht als Don Quijote-Übersetzer weit über allen deutschen Vorgängern in seiner Verbindung von kenntnisreicher Sorgfalt und künstlerischem Nachempfinden. Er allein hat uns eine im Wortsinn und Ton treue Umschrift geliefert. Sie verdient es wohl, im Jubiläumsjahr des Originals zu neuem Leben erweckt zu werden."

Neue Züricher Zeitung, Erste Beilage zu Nr. 159, 1905.

Die große Gemeinde der Cervantesverehrer, die der unsterbliche Spanier auch bei uns besitzt, wird es dem hervorragenden Frankfurter Philologen Dank wissen, daß er sich herbeigelassen hat, zum Don Quijote-Jubiläum eine revidierte Ausgabe von Braunfels' Übersetzung zu geben, die, in der Kollektion Spemann veröffentlicht, leider viel zu wenig Beachtung im gebildeten Publikum gefunden hat.

Deutsche Literaturzeitung 1905 Nr. 31.



